

SHL
WITHDRAWN

~~ROMANCE~~
ROMANCE





Digitized by the Internet Archive
in 2026

**ANCIENNE POÉSIE
DE L'IRLANDE**

ANCIENNE POÉSIE DE L'IRLANDE

Creuset dans lequel s'est opérée très tôt la fusion de l'esprit latin et du génie celtique, l'Irlande est sans doute le pays d'Occident qui a le mieux su conserver les traditions de ses ancêtres. L'antique figure de Cúchulainn composant et chantant lui-même ses poèmes sur son char de combat est plus neuve que jamais dans la mémoire d'un peuple qui retrouve chaque jour davantage le souffle puissant et ravageur de ses héros tant de fois décrits dans les vieilles *sagas*.

Par delà des siècles de souffrances et de luttes Synge et Russel rejoignent directement les poètes anonymes qui donnèrent à la poésie d'occident ses premières colorations et ses grands thèmes majeurs. Etrange destinée que celle de cette nation isolée du reste du monde et qui vit sur un sol suant la poésie par tous les pores de ses sources, de ses lacs, de ses vallées et de ses collines. Et quelle étrange leçon de poésie, également, pour des hommes du vingtième siècle, que cet envoûtement perpétuel de mots et d'images unis dans le plus pur désir d'expression de la vie, d'une vie à la mesure des héros, d'une vie merveilleuse et *surréelle*.

C'est en effet le mot qui frappe et qui donne au poème toute sa profonde signification. A ce mot s'oppose l'image analogue qui le détourne de son sens premier et le multiplie, en quelque sorte, dans une atmosphère initiatique comparable à celle qui enveloppe les cérémonies les plus secrètes de la religion des druides. Un merveilleux qui n'est pas encore chrétien anime le poème et lui donne cette forme si particulière de légende populaire pensée et transcrite par un clerc. Car le poète de l'ancienne Irlande, le *file*, tout comme le barde de l'ancienne Bretagne, est un prêtre; il se classe parmi les grands initiés du monde celtique; les arcanes de sa science sont ses vers, les mots dont il use sont les matières premières d'un *grand-œuvre* d'alchimie.

D'autre part, on peut voir facilement dans la poésie des

Gaëls d'Irlande une manifestation d'art collectif. La plupart des auteurs sont inconnus ou relèvent seulement du domaine de la légende. Les poèmes primitifs, sans aucun doute fort anciens, ont été remaniés, arrangés par des générations successives. Les thèmes majeurs ont été exploités à la fois par des poètes qui n'avaient entre eux qu'un lien commun : la poésie. Il est possible qu'il y ait eu un phénomène d'inconscient collectif dont l'importance ne nous échappe plus depuis les travaux de Freud et de Jung, inconscient collectif d'une ampleur exceptionnelle puisque la poésie irlandaise, jusqu'en ces dernières années, est vraiment la poésie d'un peuple, avec son génie propre et son particularisme.

Inconscient collectif, folklore, il n'en est pas moins vrai que c'est presque uniquement au milieu des épopées nationales et mythologiques que surgissent les poèmes lyriques irlandais, et cela depuis les premiers monuments connus. Au milieu du combat, le poète se met à chanter un chant de guerre. Pendant le repas, une femme entonne un vibrant hymne d'amour. Dans une assemblée un guerrier se sent tout à coup illuminé de poésie et déclame des vers qui depuis lors sont répétés de bouche en bouche, soit qu'ils expriment une prophétie, soit qu'ils laissent à l'imagination le soin de découvrir des pays aussi fabuleux et aussi merveilleux qu'Emain, la terre des Fées, île fortunée au milieu de l'océan âpre et qui ressemble à s'y méprendre à sa sœur brittonnique, l'île d'Avallon où la fée Morgane emporta le roi Arthur.

De toute évidence il y a correspondance absolue des thèmes et des mythes entre la Bretagne et l'Irlande. Les héros, sous des noms quelque peu différents, y accomplissent les mêmes exploits, les mêmes prodiges. Car la magie est loin d'être absente de cette poésie dont le caractère sacré est essentiel. Plus isolée que la Bretagne, plus occidentale aussi, l'Irlande, en dépit de la christianisation rapide, a su garder très tard le sens exact de ses mythes que la nouvelle religion n'a fait qu'effleurer. Les héros mythologiques sont devenus des anges ou des saints, mais leurs armes ont toujours des propriétés magiques : les boucliers crient lorsque leur possesseur est en danger et le principe druidique de la réincarnation des âmes sous forme d'êtres humains ou d'animaux est toujours plus ou moins admis. D'où la valeur symbolique commune à tous les pays celtiques de l'aigle, du corbeau et du loup. D'où également les étonnantes apparitions de la fée Morrigan sous l'aspect chaque fois terrifiant d'une louve, d'une vache ou d'une corneille ⁽¹⁾.

(1) Morrigan veut dire « reine des cauchemars ». Elle est fille d'Ernmas, c'est-à-dire « Meurtre ». On l'identifie souvent avec la déesse *Bodhbh*, la Corneille. Morgane la fée est sans doute un avatar de ce personnage.

La cristallisation de ces doctrines paraît s'être faite dans le vaste récit de Tuan de Cairill, sorte de prophète dont la légende offre de nombreux points de similitude avec celle du barde gallois Taliesin. Tuan prétend avoir eu différentes vies sous forme d'animaux et d'hommes et, en profite pour raconter l'histoire de l'Irlande depuis les temps les plus reculés. Il se pose en témoin et son récit a un but historique quoique restant toujours du domaine de la poésie la plus ardente.

Plus pur et moins suspect de « politique » est Amergein, l'un des premiers *jili* d'Irlande, dont les incantations sont un véritable condensé de métaphysique. Mais alors que Tuan et Taliesin parlent au passé en décrivant leurs *migrations* successives, Amergein parle au présent. Tuan et Taliesin disent : « *J'ai été un sanglier* », Amergein dit : « *Je suis un sanglier* ». Il y a plus qu'une valeur de temps. Amergein, en effet semble dire qu'il possède à la fois les caractères des choses et des êtres qu'il anime, qu'il possède la grande connaissance universelle à tous les degrés, qu'il a atteint la plénitude cosmique, la paix de l'âme et la grandeur de l'esprit ⁽²⁾.

Les sages irlandais fourmillent d'exemples de ce genre. Etain l'une des deux femmes de Mider, sorte de dieu des morts, fut métamorphosée en insecte par l'autre épouse du dieu et recueillie dans un vase de verre par Oengus (c'est-à-dire Owain, l'Yvain de Chrétien de Troyes). Nous touchons là le mythe de la prison de verre : celle où vit Merlin gardé par Viviane, celle où veut emmener Yseult Tristan déguisé en fou ⁽³⁾, celle que constitue l'Ile de Verre, la cité de Verre, *Kaer Wydr* ou encore la Tour de Verre ⁽⁴⁾ aperçue par des navigateurs espagnols au large de l'Irlande, laquelle fut, aux dires d'un poète du ix^e siècle, Eochaid hUa Flainn, l'objet d'une coûteuse expédition.

Les mythes imprègnent d'ailleurs profondément toute la poésie gaëlique même dans ses retranchements les plus historiques. Ils sont en quelque sorte la clef de voûte qui tient un édifice compliqué, une ossature autour de laquelle s'épanouit la chair vive de la poésie. Sans eux la poésie gaëlique ne posséderait pas cette prodigieuse richesse d'idées et d'audaces qui fait sa force et son actualité.

(2) Cf. à ce sujet : d'Arbois de Jubainville : *Cours de Littérature Celtique*, tome II ; Alfred Nutt et Kuno Meyer : *Doctrines of the Celtic re-birth* ; J. Markale : *Anciens bardes Gallois* (Cahiers du Sud, N° 319) et *Les grands bardes gallois* (Falaise, éd.).

(3) Cf. *La Folie Tristan* de Berne et la *Folie Tristan* d'Oxford, ainsi que Macculloch : *The Religion of ancient Celts*.

(4) Cf. J. Markale : *Mystères et enchantements des littératures Celtiques*, dans « *Medium* », N° 4, 1955.

L'audace a toujours été servie par le merveilleux. Le poète peut alors se permettre de laisser libre cours à son imagination. Ce n'est plus ou pas encore la *folle du logis*, c'est au contraire la puissante manifestation de l'activité créatrice de l'être humain en proie à toutes sortes de contraintes matérielles ou spirituelles. C'est encore la démonstration qu'en poésie, les normes ne sont pas admises et que la poésie repousse l'ordre et la précision si nécessaires pourtant en toute autre œuvre littéraire.

Le merveilleux sert de terrain fécond au mythe. Celui-ci y plonge ses racines et s'y développe. La poésie mythologique irlandaise s'entoure d'un voile épais de merveilleux, mais d'un merveilleux brutal et inhumain, qui n'a rien à voir avec les atmosphères frelatées de l'*Ossian* de Macpherson.

Tout faussaire qu'il fût, Macpherson n'en connaissait pas moins les données essentielles de la poésie primitive des Gaëls. Il a vraisemblablement eu sous les yeux des textes authentiques, mais sans doute les trouva-t-il trop barbares, trop peu conformes aux goûts de l'élite intellectuelle de l'époque. Il en a extrait les thèmes, les a enrobés de mélancolie romantique, de grandes phrases ronflantes. Les personnages eux-mêmes s'y retrouvent; il est vrai que leurs noms trop difficiles à prononcer ont été changés: Deirdré est devenue Darthula, Oisín (le faon) est devenue Ossian, Finn (le Blanc, analogue au gallois Gwynn) est devenu Fingal tandis que le héros Cúchulainn (le Chien de Culainn) se voit affublé du nom de Clessamor. Le Cycle de Finn ou des *Fénians*, exploité et défiguré par Macpherson allait devenir le livre de chevet des grands Romantiques. Par là, la tradition des anciens bardes rejoignait quand même Chateaubriand. Mais de nos jours, l'*Ossian* de Macpherson est devenu tout à fait illisible. On y sent trop le langage de salon. La culture et la sensibilité d'un homme de la fin du XVIII^e siècle ne pouvaient être les mêmes que celle d'un *file* des premiers siècles du christianisme et en tous cas elles étaient différemment orientées.

C'est plus précisément dans la peinture de l'amour que les Gaëls se sont le plus singularisés. L'Histoire de Tristan et Yseult possède en dehors de son cadre et de ses personnages bretons une origine gaélique nettement prouvée par certaines légendes d'Irlande, comme celle de « Bailé au doux langage » et celle de « l'amour de Cano fils de Gartnân pour Cred » ⁽⁵⁾.

(5) Cf. J. Loth : *Contributions à l'étude des Romans de la Table Ronde*. Cf. aussi *Bulletin bibliographique de la Société Arthurienne Internationale*, N° 4, 1954.

L'amour vu par les *fili* n'est pas une douce rêverie ni un acte sexuel. La conception gaëlique de l'amour (je serais tenté de dire « conception celtique » bien qu'on ne trouve chez les Gallois aucun exemple typique) se rapproche assez bien de celle des Thébains. Une fatalité irrémédiable pèse sur le couple; l'amour devient un torrent déchaîné, il ne connaît pas de frein, il est féroce et absolu. Il y a là un érotisme latent qui ne demande qu'à s'exprimer avec le sang, car tout est tragique, tout amour conduit à la mort violente. Et le caractère de fatalité est encore marqué par ces rencontres passagères d'êtres qui ne peuvent s'aimer pleinement et librement par suite des circonstances mais qui dans leurs successives réincarnations, se cherchent éperdument. Ce sont en somme des *éternels retours*, mais au lieu de prétendre que seul le mythe ressurgit à travers des personnages différents, les Gaëls prétendent que ce sont les mêmes personnages qui revivent un même éternel amour. C'est toute cette métaphysique qui explique la violence et aussi la beauté des chants d'amour irlandais.

Ce sont d'abord des fragments d'anciennes légendes. Jamais un poète ne parle de son propre amour, ne se met à nu comme le firent les Romantiques; il s'efface au contraire derrière son héros ou son héroïne, il les fait conter leur lamentable histoire ou se déchirer les entrailles à sa place. Deirdré éclate en imprécations, semble se tordre de désir inassouvi, se roule par terre dans une crise de folie amoureuse. Elevée par le chef des Ulates, Conchobar, à qui elle est destinée, Deirdré s'est éprise de Noisé, fils d'Usnech, qui avait « la chevelure comme le corbeau, la joue comme le sang et le corps comme la neige » ⁽⁶⁾. Elle s'enfuit avec lui et ses deux frères, mais trahie, elle est rendue à Conchobar tandis que les fils d'Usnech sont tués. Deirdré ne peut survivre à cette séparation et après s'être lamentée en des chants qu'on ne peut oublier même après la « Deirdré des Douleurs » de Synge, elle se jette du char de Conchobar et se fracasse la tête sur les rochers.

Etain, femme du dieu Mider s'est réincarnée et est devenue l'épouse du roi Eochaid Airéann. Mider sort des pays de l'ombre du *sidh* ou Tertre aux Fées, et vient jouer une partie d'échecs contre Eochaid qui se voit contraint de lui céder Etain au bout d'un an ⁽⁷⁾. Avant ce terme, Mider apparaît plusieurs fois à Etain et lui chante ce chant d'appel vers l'au-delà, le chant du Messager de la Mort, comme en chantaient souvent pour des mortels les êtres de l'Ombre.

(6) « L'Exil des Fils d'Usnech ». La métaphore employée ici se réfère à un corbeau qui boit du sang sur la neige et elle se retrouve dans le mabinogi gallois de *Peredur*.

(7) « Tochmarc Etain », ou la Courtise d'Etain. Cf. *Revue Celtique*, tome VII, et Squire : *The Mythology of the British Isles*.

Cette légende a d'ailleurs plus d'un rapport avec celle d'Arthur, Guenièvre et Mordred, le roi Arthur étant un dieu de la terre comme Eochaid (leur nom signifie « laboureur »), Guenièvre (*Gwenhwyfar*, blanche rosée) étant la personnification de l'aube et Mordred (*Medrawt*), dieu de l'ombre et de la nuit ⁽⁸⁾.

De même le vieux roi Finn, père d'Oisín, sorte de dieu chasseur, voit sa jeune femme Grainné enlevée par le séduisant Diarmaid, héros solaire. Il traque sans merci les amants ⁽⁹⁾. Cette épopée contient des poèmes d'une intensité dramatique étonnante, soit qu'ils expriment le profond amour de Diarmaid et de Grainné, soit qu'ils fassent participer la nature aux souffrances amoureuses.

Un des poèmes d'amour les plus étranges est peut-être « le Rendez-vous après la mort », comme l'intitule Georges Dottin qui date du IX^e siècle ⁽¹⁰⁾. Il y a là l'ébauche d'un roman noir de la meilleure tradition. Il y a aussi d'une part la hantise du mystère que constitue l'au-delà et d'autre part l'influence des doctrines de métempsychose. Deux êtres sont liés dans la vie du jour comme dans celle de la nuit et dans le domaine de la nuit leurs sentiments et leurs actes atteignent également un haut degré d'intensité.

Parlant du nombre incalculable de *sidhs* et de cette importance du monde souterrain, Henri Hubert ⁽¹¹⁾ prétend que le panthéon celtique est « un vaste cimetière », ce qui ne veut rien dire. D'abord il n'y a pas de dieux, mais des héros humains parvenus à la nature divine et il n'est pas question de panthéon ni d'Olympe. Les héros se sont sublimés et lorsque le Christianisme s'est implanté ils sont passés automatiquement et sans heurt au rang de saints, d'où cette floraison de saints ou de pseudo-saints que l'on peut constater en Armorique et en Irlande. Ensuite ce « cimetière » est singulièrement agité, singulièrement *vivant*. Et ce ne sont pas des squelettes grimaçants ni des fantômes qui hantent ces lieux, mais des êtres de chair, d'une autre chair, d'un corps

(8) Cf. *La Mort le roi Artu* (Ed. Frappier). La légende a des variantes, en particulier celle relatée par Chrétien de Troyes dans son *Lancelot*. Lancelot du Lac reprend Guenièvre à Méléagant qui l'avait « mise en un royaume d'où nul étranger ne retourne ». Cf. Gustave Cohen : *Chrétien de Troyes* (Classiques Larousse).

(9) La Poursuite de Diarmaid et Grainné. Cf. Dottin : *L'Epopée Irlandaise*.

(10) Cf. Dottin : *Les Littératures Celtiques*.

(11) *Les Celtes depuis l'époque de la Tène et la Civilisation Celtique*.

glorieux, en quelque sorte. C'est ce qui explique la convoitise des humains pour tout ce qui touche aux *sidhs* et aux îles lointaines. Les épopées gaéliques relatent nombre d'expéditions ayant pour but de s'approprier les richesses *matérielles* et *spirituelles* des lieux obscurs, nombre de navigations à travers les océans pour découvrir le Graal perdu à Corbénic ou à Kaer Pedryfan ⁽¹²⁾ ou bien à la Forteresse des Ombres que força le héros Cûchulainn ⁽¹³⁾. Qu'il s'agisse du Graal ou du chaudron de renaissance et d'abondance, le problème demeure le même: aller à la conquête de la science suprême, accomplir le *Grand-Ceuvre*. De Bran fils de Fébal à Saint-Brendan ⁽¹⁴⁾ en passant par Maëlduin ⁽¹⁵⁾, nombreux sont les navigateurs, disciples des Argonautes, qui se sont lancés à la recherche d'un *paradis*, qu'il soit chrétien ou qu'il soit païen. Des expéditions de la Reine Medbh à *Sidh Cruachan* ⁽¹⁶⁾ au voyage au Puits de Saint-Patrice ⁽¹⁷⁾ du chevalier Owein, nombreux sont ceux qui ont exploré les profondeurs de la terre, les antres de la nuit, ces purgatoires dont les Celtes sont en fait les inventeurs.

Un autre aspect, plus matériel mais aussi plus incantatoire de la poésie gaélique est constitué par les Chants de Mort. Comme au Pays de Galles ⁽¹⁸⁾ ils sont les éloges funèbres des héros morts à la guerre. Les guerriers irlandais comme leurs cousins Bretons, avec lesquels ils luttent d'ailleurs, ne craignent pas la mort puisqu'ils sont assurés d'une *re-naissance*. Mais cela n'exclue en rien les sentiments humains et Cûchulainn, lui-même, venant de tuer son ancien camarade

(12) Corbénic est le château du Graal dans la *Queste del Saint-Graal* et Kaer Pedryfan apparaît dans un poème de Taliesin. Cf. J. Markale, *Les Grands Bardes Gallois*, p. 83.

(13) Cûchulainn de son vrai nom (brittonique) Sétanta, est le fils naturel du dieu-héros Lug Lamfada (Lug aux longues mains, le dieu à la roue des Gaulois) lequel a pour équivalent gallois Lleen-leawg le Gaël (Cf. le mabinogi de Kulhwch et Olwen dans *Les Mabinogion* de J. Loth.) et pour équivalent *arthurien* Lancelot du Lac. On peut aisément en conclure que Cûchulainn et Galaad sont les deux avatars d'un même héros, puisque Galaad est le fils naturel de Lancelot et découvreur du Graal. Cf. à ce sujet les travaux de R. S. Loomis.

(14) Cf. *The Voyage of Bran*, publié et commenté par Alfred Nutt et Kuno Meyer, ainsi que la *Navigation Saint-Brendan* publiée par Francisque Michel. Il est fort probable que Saint-Brendan est une simple christianisation de Bran (le Corbeau). Cf. J. Markale : *Medium*, N° 4, 1955.

(15) Cf. D'Arbois de Jubainville : *L'Épopée celtique en Irlande*.

(16) Dans « Echtra Nerai », *Les aventures de Néra*, mss. Egerton 1782.

(17) Cf. Jenkins : *L'Espurgatoire saint Patriz, of Marie de France*.

(18) Cf. *Cahiers du Sud*, N° 319.

fait montre d'une douleur poignante; son chant de mort est l'un des plus beaux poèmes de ce genre.

Poésie d'incantation, poésie de sorcier. Tous les Gaëls sont plus ou moins des sorciers en puissance. Mais ceux qui ont acquis une grande science, comme les druides, les *fili* ou les bardes ⁽¹⁹⁾, sont doués de pouvoirs étranges et redoutables. Un *fili* peut faire une satire sur quelqu'un et le tuer de cette manière ⁽²⁰⁾. Il peut jeter un charme et stopper une armée entière ⁽²¹⁾. D'ailleurs les « quatorze sources » de la science des *fili* comprenaient aussi bien des opérations magiques comme l'« illumination autour des mains » que des qualités d'âme comme la modestie et le jugement. La puissance de la poésie et de la musique est telle qu'à entendre les sons de harpe de Dagda, des gens s'endormaient, d'autres riaient, d'autres enfin mouraient ⁽²²⁾. La première médecine des Gaëls fut la poésie et l'un des manuscrits de la bibliothèque de Saint-Gall nous a laissé de très curieuses incantations mi-païennes, mi-chrétiennes contre le « mal de tête », contre le « mal d'urine », etc. Enfin les prophéties comme chez tous les peuples idéalistes font partie de la vie courante. Les druides et les *fili* trouvent toujours l'occasion de vaticiner. On place dans la bouche des héros, comme Morrigane, des chants prophétiques qui ne sont guère encourageants mais qui sont plus libérés d'intentions politiques que les poèmes attribués au pays de Galles au barde-enchanteur Myrddyn.

L'emploi constant du merveilleux et de tous ces thèmes essentiels conduit nécessairement à une poésie échevelée mais dont la violence ne ressemble que fort peu aux chants guerriers et sanguinaires des peuples germaniques et anglo-saxons. Il y aurait sans doute plus de ressemblance entre la poésie des Gaëls et celle des Scandinaves, des Islandais particulièrement, qui commercèrent très tôt avec les Irlandais.

La violence de la poésie gaélique est plutôt d'ordre verbal, c'est une violence sonore, accusée par le caractère oral de telles productions. En effet comme chez tous les autres peuples celtiques la littérature a d'abord été transmise de bouche à oreille, les œuvres ont été confiées assez tard à l'écriture et

(19) Primitivement, l'élite intellectuelle se composait en Irlande de trois classes; les bardes, les *fili* et les druides, ce qui correspond aux bardes, ovates et druides chez les celtes brittoniques. Peu à peu les *fili* sont devenus prépondérants et ont rempli toutes les fonctions.

(20) Faut-il voir là une origine du dicton : « le ridicule ne tue plus » ?

(21) Cf. D'Arbois de Jubainville : *Enlèvement du Taureau Divin* (La Razzia de Cuanlgé).

(22) La Razzia des Bœufs de Fraêch ou la Courtise de Finnbair. Cf. *Revue Celtique*, tome XXIV.

présentent tous les caractéristiques essentielles de la *récitation* : emploi de mots-types faciles à retenir, utilisation du refrain ou du *leit-motiv*, répétition volontaire de certaines images dans lesquelles les mots secondaires sont remplacés par d'autres mots, d'autres épithètes apportant une nuance quelquefois si discrète que l'on hésite à les comprendre. Au milieu de la prose souvent riche d'images et d'atmosphères des épopées que l'on récitait, les poèmes lyriques forment la partie chantée, de même qu'en France, le chantefable d'*Aucassin et Nicolette* est un ouvrage à la fois *dit* et *chanté* avec accompagnement de harpe ou de vielle.

Mais l'intérêt primordial de la poésie irlandaise ancienne est pour nous la découverte, ou plus exactement la redécouverte dans le passé de la méthode analogique, la seule qui, en poésie, puisse libérer l'image de sa gangue rigide léguée par des siècles de classicisme.

L'éminent celtiste Georges Dottin disait un jour : « Le charme musical de la poésie irlandaise et l'impression étrangement évocatrice des épithètes que l'artiste ne craint pas d'*opposer en un désordre singulier*, font songer à nos poètes symbolistes ». On ne saurait mieux dire. Car à première vue, tout est bizarre, tout est bouleversé et beaucoup de linguistes considérant seulement cette obscurité et ce désordre, ont dénié à ces textes toute valeur littéraire.

Nous touchons là un problème essentiel dont la solution, sans être définitive, nous est suggérée par un article déjà ancien de Jorge-Luis Borgès à propos de la poésie islandaise et particulièrement de ce qu'on appelle les *Kenningar*, c'est-à-dire formules énigmatiques ⁽²³⁾. Les images les plus folles en apparence prennent un sens et même un sens profond lorsqu'on applique résolument les principes qui ont présidé à leur naissance. Les peuples improprement appelés primitifs ont tous usé de subterfuges dans leur poésie et dans leur science. Au début la science était uniquement réservée aux initiés et c'est pour cela que tous les anciens textes sont des camouflages fort habiles d'une pensée concrète. La poésie a gagné à cette imprécision. Il s'agit avant tout pour le poète

(23) Cet article publié en 1933 vient d'être traduit par Roger Caillois dans le N° 30 de la *Nouvelle N.R.F.* (1955). Dans une courte préface, Caillois déclare avoir eu l'idée de le traduire après avoir lu une notice d'André Breton au « jeu de l'un dans l'autre », (« *Medium* », N° 2, 1954), lequel jeu surréaliste consiste en effet à identifier un objet à un autre objet déterminé.

de passer du nom de l'objet, par superpositions successives à un autre objet fort éloigné, ce qui, en fait, est une thèse et une méthode surréalistes, ce qui a conduit aux énigmes rituelles et initiatiques et même par delà les siècles, aux réponses toutes faites et aux mots de passe.

On peut facilement s'en rendre compte, cette méthode appliquée aux poèmes celtiques et à la poésie lyrique gaëlique en particulier ne manque pas d'être fructueuse et digne d'intérêt. Loëg, cocher de Cúchulainn, décrivant un pays merveilleux, chante :

*Les lits ont des piliers couleur de sang
et de belles colonnes dorées.
La lumière qui les éclaire
est un joyau radieux ⁽²⁴⁾.*

Le druide Cathba fait ainsi le portrait de Deirdré dans une prophétie :

*...le trésor de ses dents
est une neige de l'hiver ⁽²⁵⁾.*

Quant à Noisé, fils d'Usnech, il est ainsi décrit :

Terre noir de jais sur un corps blanc ⁽²⁵⁾.

Et Deirdré, dans un des plus beaux poèmes de la langue gaëlique ose dire que « le chagrin est plus puissant que la mer ». Ce sont là de simples exemples, mais il serait vain de les citer tous, car ils sont en nombre quasi-illimité. On sent cette volonté de masquer, cette volonté de métamorphoser le langage pour le rendre inaccessible au commun des mortels, lequel ne pourra guère goûter que la fraîcheur ou l'étrangeté de métaphores inattendues.

Il est donc faux de prétendre que de telles poésies soient des balbutiements de peuples non-évolués ou qu'elles soient des dégénérescences de poésies classiques de l'antiquité gréco-romaine. La poésie n'est pas affaire de mode mais création de l'esprit et si retour aux sources il y a, puisque cette expression a cours aujourd'hui, il ne se défend qu'en fonction de ce qu'il peut apporter de valeurs oubliées et de moyens d'action futurs. Retourner aux sources, ce n'est pas seulement prendre une attitude de curiosité stérile, c'est aussi se dégager du passé en établissant sur des bases propres et intactes de toute souillure des normes nouvelles de l'esthétique. Les poètes

(24) *La jalousie d'Emer*. Cf. D'Arbois de Jubainville : *L'Épopée Celtique en Irlande*.

(25) *L'exil des fils d'Usnech*.

irlandais modernes l'ont bien compris et l'Etat libre d'Eire offre ainsi l'aspect d'une nation qui renoue avec ses plus anciennes traditions tout en se tournant résolument vers l'avenir.

Quant à nous, l'intérêt de ces recherches réside, en dehors de toute considération d'ordre linguistique, historique ou mythographique, dans le fait que nos origines profondes sont celtiques. Nous sommes tous plus ou moins des Celtes et, à ce point de vue il est essentiel que nous puissions à une source qui nous est indiscutablement propre, bien que trop souvent méprisée ou ignorée. D'ailleurs si le lyrisme des anciens *fili* irlandais est loin de nous par le temps qui nous en sépare, il est si proche de notre conception actuelle de la poésie que nous devons l'admettre comme un des précurseurs du lyrisme contemporain.

JEAN MARKALE.

TEXTES

INCANTATIONS D'AMERGEIN

I

J'invoque la terre d'Irlande,
mer brillante, brillante,
montagne fertile, fertile,
bois vallonné,
rivière abondante, abondante en eau,
lac poissonneux, poissonneux...

II

Mer poissonneuse,
terre fertile,
irruption de poisson,
pêche là !
Sous vague, oiseau !
grand poisson !
Trou à crabe ! irruption de poissons
mer poissonneuse...

PROPHETIE DE CATHBA

Dans le creux de ton sein a crié
 une femme aux boucles blondes
 et aux beaux yeux de fumée.
 De digitale sont ses joues pourpres,
 et le trésor de ses dents
 est une neige de l'hiver.
 Ses lèvres sont éclatantes comme l'écarlate,
 femme pour qui seront crimes et meurtres
 parmi les guerriers ulates.

Dans ton sein gronde et crie
 une femme à la longue et belle chevelure.
 Pour elle lutteront des héros,
 nombre de rois la désireront,
 elle s'en ira vers l'ouest avec de grandes troupes,
 en secret, hors des terres de Conor.
 Ses lèvres seront écarlates
 autour de ses dents de perles.
 De grandes reines seront jalouses
 de sa beauté sans défaut.

L'Exil des fils d'Usnech.

Livre de LEINSTER.

LA FORTERESSE DES OMBRES

Cûchulainn chante :

J'ai fait un voyage, ô Loegaire,
un voyage à la terre des Ombres.
La forteresse des Ombres avait des serrures de fer,
mais j'y ai posé la main.

Sept murs entouraient la cité,
haineuse était cette forteresse,
une palissade en fer sur chaque mur,
sur laquelle sept têtes étaient fichées.

Il y avait des portes de fer de chaque côté,
mais ce n'était pas même une défense contre des
je les ai frappées avec mon pied [femmes,
si bien qu'elles sont tombées en morceaux.

Il y avait une fosse dans la forteresse,
celle du roi, disent-ils.
Dix serpents jaillissaient
de ses bords. Ce fut un haut fait.

Je courus vers eux,
et bien que leur nombre fut grand,
je les mis en morceaux
entre mes deux pouces.

Il y avait une maison pleine de crapauds
qui s'avancèrent vers nous.
C'étaient des bêtes à la tête pointue,
ils se collèrent à mon visage.

Des monstres horribles comme des dragons
furent lâchés contre nous.
Puissants étaient leurs sortilèges.
Bien qu'ils (fussent terribles),

je courus vers eux
et lorsque je (les atteignis),
je les réduisis en petits morceaux
entre mes deux paumes

Il y avait un chaudron en cette forteresse.

.....
Il ruisselait d'or et d'argent, quelle splendide décou-
Ce chaudron (nous) fut donné [verte !
par la fille du roi.

Nous emmenâmes trois vaches.
Elles nagèrent sur la mer.
Il y avait un chargement d'or
pour deux hommes sur leur dos.

Quand nous partîmes sur l'océan
qui était vaste, vers le nord,
les hommes de mon bateau furent noyés
par la cruelle tempête.

Alors je portai,
bien que ce fût dangereux,
neuf hommes sur chacune de mes mains,
trois sur ma tête

et huit sur mes deux flancs,
accrochés à mon corps.
Ainsi je nageai sur la mer
jusqu'à parvenir au port.

CHANT DE TUAN MAC CAIRILL

Cinq invasions furent en Irlande,
 personne n'y vint avant le déluge,
 après le déluge, personne n'y vint
 avant trois cent douzé ans.
 Partholon, fils de Sera, vint en Irlande,
 en exil avec vingt-quatre hommes,
 avec chacun leur femme.

.....

Puis vint Nemed, fils d'Agnoman
 qui prit la terre d'Irlande.
 Son père était frère du mien.
 Je le voyais du haut des rochers
 mais je ne voulus pas me montrer.
 J'avais de grands cheveux, de grands ongles,
 j'étais gris, décrépité et nu,
 dans la misère et la souffrance.
 Un soir je me suis endormi et je me suis réveillé sous
 [la forme d'un cerf.
 Je fus jeune et mon esprit se réjouit.

.....

J'ai revêtu encore un autre aspect,
 un poil rude et gris.

.....

Quand j'eus pris cette forme animale,
 je devins chef des troupeaux d'Irlande.
 De grandes troupes de cerfs couraient autour de moi
 quelques chemins-que j'allasse.
 Telle fut ma vie au temps de Nemed.

.....

Or j'étais sur le seuil de mon antre,
le souvenir m'en est resté,
je sais que changea l'aspect de mon corps
et je pris un sanglier.

Alors je fis des vers sur cette merveille :

*Aujourd'hui je suis sanglier,
je suis roi, fort et victorieux.
Autrefois dans les assemblées,
mon chant était agréable,
il plaisait aux jeunes et jolies femmes,
mon char était beau et majestueux,
ma voix avait des sons graves et doux,
j'étais rapide dans les combats,
j'avais un visage charmant,
aujourd'hui je suis un noir sanglier.*

.....

Puis j'atteignis encore la vieillesse,
j'avais l'esprit triste, je ne pouvais
faire ce que je faisais autrefois.
J'habitais de sombres cavernes,
des rochers perdus, j'étais seul.
Je suis rentré dans ma demeure
me souvenant de mes formes antérieures
et j'ai jeûné pendant trois jours.
Au bout de trois jours je n'avais plus de force.
Je fus changé en un grand vautour,
en un énorme aigle de la mer.
Mon esprit fut de nouveau joyeux,
je fus capable de tout faire,
je devins chercheur et actif,
je parcourus toute l'Irlande
et je sus ce qui s'y passait.
Alors je chantai ces vers :

*Vautour aujourd'hui,
j'étais sanglier autrefois.*

.....

*Je vécus d'abord dans la troupe des cochons,
me voici maintenant dans celle des oiseaux.*

J'ai gardé cette forme de vautour
jusqu'à ce que j'allasse en un trou d'arbre
au bord d'une rivière où je jeûnai neuf jours.
Le sommeil m'a alourdi,
j'ai été changé en saumon.
Alors je fus en la rivière.
J'y fus bien, j'y fus actif et heureux.
Je savais bien nager.
et j'échappai longtemps à tous les périls.

.....

Mais un pêcheur me prit et me porta
à la femme de Cairill, roi de ce pays,
je m'en souviens très bien.
L'homme me mit sur le gril,
la femme eut envie de moi
et me dévora en entier.
Et je fus en son ventre.
Je me souviens du temps où j'étais
dans le ventre de la femme de Cairill,
je me souviens aussi qu'après cela
je commençais à parler comme les hommes.
Je savais tout ce qui fut en Irlande,
je fus prophète, on me donna un nom :
on m'appella Tuan fils de Cairill. (1)

.....

Leabhar na hUidhre.

(1) Le texte de *Leabhar na hUidhre* est en prose mêlée de vers. Comme le style présente un caractère poétique indéniable, j'ai mis ces extraits sous forme versifiée, présentant en italique ce qui est vraiment en vers. (Cf. D'Arbois de Jubainville : *Cours de Littérature Celtique*. Tome II).

LA NAVIGATION DE BRAN

Bran trouve que c'est grande merveille
d'aller en barque sur la mer claire
mais moi, au loin sur mon char, je le vois
chevaucher sur une plaine fleurie

Ce qui est la mer claire
pour le bateau à proue de Bran
c'est une plaine d'or fleurie
pour moi de mon char à deux roues

Les yeux de Bran
voient les vagues de la mer
moi, dans la plaine des Jeux, je vois
des fleurs à têtes rouges

Les chevaux de mer brillent à l'été
aussi loin que Bran étend son regard
des rivières versent des flots de miel
sur les terres de Manannân fils de Lêr

Cette couleur de la mer où tu navigues
cette teinte blanche de la mer que fendent les rames
c'est du jaune et du bleu mêlés
c'est de la terre qui n'est pas dure

Des saumons tachetés surgissent du fond
de la mer blanche que tu vois
ce sont des veaux des agneaux de couleur
qui vont et viennent en jouant

On ne voit qu'un conducteur de char
dans la plaine d'or fleurie
il y a pourtant de nombreux coursiers
mais cela tu ne peux le savoir

C'est sur le sommet d'un bois que flotte
ta barque à travers les cimes
il y a un bois remplis de beaux fruits
sous la proue de ton bateau

Un bois de fleurs et de fruits
où l'on sent l'odeur du vin
bois sans défaut ni déclin
où les feuilles sont couleur d'or

La Navigation de Bran, fils de Fébal.

DEIRDRE DES DOULEURS

O Conchobar que veux-tu ?
 Tu m'as causé chagrin et larmes.
 Durant ma vie,
 tu ne m'auras pas beaucoup aimée...

Celui qui fut pour moi le plus beau sous le ciel,
 celui qui me fut si cher,
 tu me l'as enlevé, c'est grande tristesse
 que je ne puisse le voir que dans la mort.

Elle est disparue pour moi
 la forme sous laquelle paraissaient les fils d'Usnech,
 tertre noir de jais sur un corps blanc,
 que les femmes connaissaient bien.

Deux joues de pourpre plus belles qu'une prairie,
 des lèvres rouges, des cils noirs comme le scarabée,
 des dents couleurs de perles,
 noble blancheur de la neige.

Je connaissais bien son clair vêtement
 au milieu des guerriers d'Ecosse,
 son manteau de belle pourpre
 avec sa bordure d'or rouge,

sa tunique de satin, grand trésor,
 où avaient été cent mains, doux nombre,
 pour le broder on employa
 cinquante onces de laiton,

son épée à poignée d'or dans sa main,
deux javelots gris à la terrible pointe,
un bouclier à bords d'or jaune
et sur lui une bosse d'argent.

Si sur la plaine se trouvaient
les Ulates devant Conchobar,
je les donnerais tous, sans conteste,
pour le visage de Noisé, fils d'Usnech.
Ne brise pas aujourd'hui mon cœur,
bientôt j'irai vers ma tombe proche.
Le chagrin est plus fort que la mer,
le sais-tu ô Conchobar ?
O Conchobar, que veux-tu ?
Tu m'as causé chagrin et larmes.
Durant ma vie,
tu ne m'auras pas beaucoup aimée...

„L'exil des fils d'Usnech

Livre de LEINSTER.

CHANT DU MESSAGER DE LA MORT

O belle femme, viendras-tu avec moi
 dans la terre merveilleuse où l'on entend des musiques,
 où sur les cheveux on porte une couronne de prime-
 [vères,
 où de la tête aux pieds le corps est couleur de la neige,
 où personne n'est triste ni silencieux,
 où les dents sont blanches et les sourcils noirs,

 où les joues sont rouges comme la digitale en fleur ?
 Erin est belle, mais peu de paysages
 sont aussi beaux que la grande plaine où je t'appelle.
 La bière d'Erin est forte, mais la bière
 de la Grande Terre est encor plus énivrante.
 Quel pays merveilleux que ce pays !
 les jeunes n'y vieillissent point,
 il y a des ruisseaux de liquide chaud,
 de l'hydromel et du vin de grand choix.
 Les hommes y sont charmants, sans défaut,
 l'amour n'y est pas défendu...
 O femme, quand tu seras dans mon puissant pays,
 tu porteras une couronne d'or sur ta tête,
 je te donnerai du porc frais,
 et pour boisson de la bière et du lait, ô femme,
 ô belle femme, viendras-tu avec moi ?

EMAIN LA TERRE DES FEES

Voici une branche du pommier d'Emain
que je t'apporte, semblable aux autres ;
elle a des rameaux d'argent blanc
et des sourcils de cristal avec des fleurs.

C'est en une île lointaine,
tout autour brillent les chevaux de mer
dans leur course avec l'écume des vagues ;
quatre piliers supportent cette île,

des piliers de bronze la supportent,
brillant à travers des siècles de beauté,
jolie terre à travers les siècles du monde
où maintes fleurs jaillissent.

Parmi les fleurs est un vieil arbre
où les oiseaux chantent les heures
en grande harmonie car ils savent
chanter ensemble à chaque heure du jour.

Des splendeurs de toute couleur brillent
dans la plaine aux jolies voix,
la joie rayonne et on écoute
des musiques dans la plaine de la Nuée d'Argent.

Inconnues sont la douleur et la trahison,
ni chagrin, ni deuil, ni mort,
ni maladie, ni faiblesse,
voilà le signe d'Emain.

Beauté d'une terre merveilleuse
dont tous les aspects sont aimables,
en un étrange pays
où la brume est incomparable.

Il y a trois fois cinquante îles lointaines
dans l'océan vers le couchant,
plus grande qu'Erin deux fois
est chacune d'elles ou trois fois.

C'est la terre de bonté
où pleuvent les cristaux et les pierres de dragon,
la mer jette la vague contre terre,
les cheveux de cristal de sa crinière.

Des chariots d'or dans la plaine de la mer
s'élèvent avec le flot vers le soleil,
il y a des chariots d'argent dans la plaine des Jeux
et des chariots de bronze sans défaut.

Des coursiers d'or jaune sont sur la rive,
d'autres encore de couleur pourpre,
d'autres avec de la laine sur le dos,
de la couleur du ciel tout bleu.

Au lever du soleil viendra
un bel homme illuminant les plaines,
il chevauche l'étendue battue des flots,
il remue la mer jusqu'à ce qu'elle soit de sang.

Une armée viendra par la mer claire,
vers la terre elle navigue,
les rameurs s'élancent vers les rochers
d'où s'élèvent cent refrains.

C'est un jour d'éternel beau temps
qui verse de l'argent sur les terres,
une falaise blanche bordant la mer
qui reçoit la chaleur du soleil.

Là sont le bonheur et la santé
sur la terre où résonnent les rires,
en la très calme terre, en toute saison,
est la joie qui dure toujours.

Emain, étonnante en face de la mer,
qu'elle soit proche, qu'elle soit lointaine,
où sont des milliers de femmes étranges
que la mer claire entoure.

La Navigation de Bran, fils de Febal.

LE FROID

Froid, froid,
que froide est cette nuit la grande plaine de Lurg,
la neige est plus haute que les monts,
le daim ne trouve plus de nourriture.

Froid jusqu'au jugement,
la tempête s'est répandue partout,
sur la pente chaque sillon est un ruisseau
et chaque gué est un étang.

Le lac déborde — c'est une mer intense —
les étangs sont des lacs qui débordent,
les chevaux ne franchissent plus le gué de Ross
et les hommes non plus.

Les oiseaux de l'île de Fâl errent sur la mer,
il n'est pas de rivage où la vague ne déferle,
dans les terres il n'y a plus de terre,
on n'entend plus les cloches et l'oiseau des marais ne
[chante plus.

Les loups du bois de Cuan ne trouvent
ni repos, ni sommeil, dans leurs tanières,
le roitelet ne trouve plus
d'abri pour son nid en Lonslope.

Sur la troupe des oiseaux se sont déchaînés
le vent mordant et le givre du nord,
le merle n'a plus de toit qui lui plaise
pour s'abriter du côté des bois de Cuan.

L'aigle de la vallée de Ridi Rua
souffre du vent rude,
grandes sont sa misère et sa peine,
il a de la glace dans son bec.

Se lever de la couette et de la plume
serait grande folie pour toi,
voilà pourquoi je dis froid,
froid, froid, jusqu'au jugement.

La poursuite de Diarmaid et Grainné.

Livre jaune de LECAN.

INCANTATION CONTRE LES COUPURES

Rien n'est plus haut que le ciel,
rien n'est plus profond que la mer
devant les saintes paroles
que dit le Christ sur sa croix.
Eloigne de moi l'épingle,
l'épingle qui a déchiré
ma chair meurtrie,
esprit de douceur,
la cause de ce coup,
vas-y,
va, ramène-la.

Très forte est la science de Goibniu, (1)
très forte est la pointe de Goibniu,
la pointe aiguë de Goibniu,
hors d'ici !

Cette incantation doit être mise dans du beurre qui ne devient pas eau, et on enduit de ce beurre toute l'aiguille, mais le beurre ne doit pas aller sur la pointe ni sur la blessure, et si l'épingle n'est pas telle, l'une des deux dents du devant de la tête tombera.

Mss. St-Gall, 1395.

(1) Goibniu, c'est-à-dire « le Forgeron », est un des dieux-héros des Celtes. Son équivalent gallois est Govannon, fils de Don.

INCANTATION

Je sauve le mort,
je suis contre rot,
contre droit tordu,
contre humeur subite,
contre sang de blessure,
contre la chair que brûle le feu,
contre la tête que mange le chien...
Que soit sang ce qui dépérit,
trois noix magiques,
trois nerfs moulus,
je bats sa maladie,
je combats les sangs
des plaintes, du sang,
que ne soit tumeur tenace,
je bénis le sauveur
qui laissa Drancecht à sa famille (1)
afin que fût sauve la chose sur laquelle est la maladie.

Tu dois faire cela toujours avec ta main pleine
d'eau, en lavant, et tu le dis en mettant les deux
doigts les plus proches de ton petit doigt entre tes
lèvres, chacun d'un côté.

Mss. St-Gall, 1395.

(1) Drancecht, héros irlandais qui « avait mis un brin de chaque
herbe qu'il y a en Irlande dans la fontaine appelée le Lac des Herbes
afin de guérir les blessures » (Bataille de Mag-Tured).

LE CRI DU DAIM

ou la prière de Saint-Patrick

A Tara, aujourd'hui, en cette heure fatidique,
 je place les Cieux et leur puissance,
 le soleil et sa clarté,
 le feu et sa force,
 l'éclair et sa colère,
 les vents et leur rapidité le long des chemins,
 la mer et sa profondeur,
 les roches et leur dureté,
 la terre et sa pureté,
 tout cela je le place,
 par Dieu tout puissant secours, toute puissante grâce,
 entre moi et les puissances des ténèbres...

Livre des Hymnes.

LAI DE CELLACH

Salut au matin blanc
qui est venu sur le sol comme une flamme,
salut à celui qui l'envoie,
le matin neuf toujours vainqueur.

Orgueilleux matin blanc,
frère du brillant soleil,
je te salue, matin blanc.
qui m'illumine mon livre.

Mon livre tacheté me dit
que ma vie n'est pas sûre
et que je craigne Malcroïn
car c'est lui qui va me frapper.

O corneille, ô corneille,
petit oiseau au manteau gris, au bec pointu,
je sais bien ce que tu veux,
tu n'est pas l'ami de Cellach.

O corbeau, toi qui croasses,
si tu es affamé, ô oiseau,
ne t'en va pas de ce château
que tu n'aies mangé ton content de ma chair.

Le milan de l'if de Cluain Eo,
avide, viendra lui aussi prendre part au combat,
il me prendra dans ses serres bleues
et de moi ne pourra se séparer.

Le renard qui est dans le bois ténébreux
aura tôt fait de les rejoindre,
il mangera de mon sang et de ma chair
dans les confins froids et sans issue.

Le loup qui est dans le château,
à l'est de Druim meic Dair,
viendra à moi dans une heure
pour être le chef de la troupe.

J'ai eu un songe
en la nuit de mercredi,
les chiens sauvages me traînaient,
à l'est, à l'ouest, parmi les bruyères rouges.

J'ai eu un songe,
on me portait dans une vallée,
ils étaient quatre pour me prendre,
il me semble qu'ils ne me ramenèrent point.

J'ai eu un songe,
mes disciples me portaient à leur maison,
ils me versèrent une boisson,
ils burent une boisson à ma santé.

O petit roitelet à la queue maigre,
c'est pitié que tu aies promis ta chanson,
si tu es venu pour me trahir
et m'enlever la vie...

La vie de Cellach de Cillala.

Traductions de JEAN MARKALE.

A. E.

(George-William Russel)

AUX SOURCES DU POÈME

Nombre de lecteurs sans doute auront-ils l'impression que j'accepte trop facilement et avec une confiance trop entière l'espèce de révélation que peuvent apporter les rêves éveillés. Je n'ai nullement négligé la possibilité que la psyché, comme toute personne contant une histoire, excelle à embellir ses propres souvenirs. Les anciens voyants ont parlé de cet état où l'âme, délivrée des pesanteurs de notre vie et plus proche de sa souche divine, transfigurait ou purifiait si bien les souvenirs de cette vie terrestre qu'il n'en demeurerait rien, sinon ce qui correspondait à sa nature immortelle. En racontant ces rêves éveillés qui si profondément affectèrent ma vie et ma pensée, j'ai toujours eu cette possibilité présente à l'esprit. J'ai pourtant acquis la certitude que ces rêves n'étaient point des créations de la conscience éveillée. J'en étais sûr, et de même étais-je sûr que celui qui voit en rêve n'est point le créateur de sa vision ; c'est pourquoi j'ai éprouvé le besoin de remonter à l'origine de ces visions. Je crois possibles plusieurs explications. On peut tenir ces visions soit pour des souvenirs d'une existence révolue, soit pour des souvenirs transfigurés au sein de la psyché, soit pour des rêves symboliques, soit pour des moments de la vie d'autres êtres attirés vers moi ou à moi reliés par une affinité mystique de nos natures. Il se peut en effet, je le pense également, que nous possédions le pouvoir de faire nôtres par attraction des images du livre de vie, de la mémoire de la nature où elles vivent « pensée qui se pense, et accomplissement de l'acte ». Si je choisis entre ces diverses interprétations, c'est, la plupart du temps, d'après des intuitions personnelles qu'il me serait malaisé d'expliquer. Pourtant, j'essayerai plus loin de montrer clairement ce qui me fait penser que certains de ces rêves sont des souvenirs de la mémoire ancestrale, c'est-à-dire procédant d'une existence antérieure de la psyché, alors que d'autres visions ne

sont que des moments transitoires au cours desquels ma propre conscience fusionne avec la conscience d'autres êtres. De ces rêves éveillés j'ai constaté que, parfois, ils avaient l'air de s'enchaîner. C'est-à-dire que le second ou le troisième de ces rêves éveillés donnaient l'impression de procéder comme le premier de la même existence très ancienne... C'est ainsi qu'il m'arriva de me perdre une fois encore en ce lointain pays dont j'ai parlé, de revoir sortir de sa hutte à flanc de colline l'adolescent qui adorait l'aurore et, face au soleil, psalmodiait l'ineffable nom. Il se tenait sur un mamelon avec d'autres enfants. Plus bas les pentes de la colline se perdaient dans le vague, et on devinait un village que voilaient de paresseuses tresses de fumée. Plus loin se dressaient les montagnes que l'adolescent avaient vues à l'aurore. Ces enfants étaient d'humeur adorablement gaie, à croire qu'avant de disparaître l'Age d'Or leur avait murmuré ses ultimes confidences. Pour cet adolescent les espaces de l'air n'étaient point vides ; il les voyait peuplés d'êtres rayonnants, de devas, et il languissait d'être à leurs côtés, un promeneur du ciel. Il vivait déjà à moitié avec eux, et à moitié seulement avec ses compagnons rieurs. Puis l'humeur de l'adolescent passa de la gaité à une insondable tristesse, car en lui quelque chose lui disait que la lumière se retirait du monde, que l'Age de Fer commençait, et qu'en son cœur profond se lamentait la Terre. Le dernier avatar de l'esprit venait de mourir, et jamais plus, ou du moins pas avant des siècles de siècles, ne reviendrait ce héros. La douleur de cet adolescent mort il y a si longtemps se recréait dans l'adolescent qui vivait de nos jours, et celui là composa un chant faisant écho à l'angoisse de la terre :

Est-elle blanche de douleur

La Terre en pleurant son héros ?

Bien qu'en ses vals nulle feuille ne tombe

C'est de nos cœurs que s'épanchent ses larmes...

Les étoiles pourtant rient au profond du ciel ;

La Terre ne va pas leur dire sa douleur,

Mais pleurant son amour et pleurant son héros

C'est en nos cœurs que s'épanchent ses larmes.

C'est nous qui le pleurons, nous enfants de la Terre,

Nous qui menons le deuil de l'antique héros.

Au crépuscule gris, au crépuscule morne

C'est en nos cœurs que s'épanchent ses larmes.

Le rêve se déroulait rapidement comme dans la vision que j'avais eue de l'enfant devant l'aurore. Il se brouillait pourtant avant de s'achever. C'est que la conscience claire se refusait à demeurer passive ; elle se mettait à participer au rêve ; du rêve qui se déroulait elle s'efforçait de dégager la trame d'un récit, et du coup en rompait la continuité. Ce rêve pourtant était en parfaite harmonie avec le précédent, exactement comme un autre épisode de cette enfance mystique vécue il y avait cinq mille ans. J'ai remarqué en d'autres visions que j'eus en des périodes différentes le même phénomène de correspondance, comme si leurs personnages et leurs décors provenaient de la même civilisation de jadis. Lorsque la conscience claire n'intervenait pas et demeurait silencieusement attentive, il m'arrivait parfois de m'absorber dans ces rêves aussi complètement que si j'avais été en transes. Une nuit, sur une route de montagne, j'étais en train de suivre un de ces rêves éveillés, absorbé par ces créatures imaginaires conversant mystiquement entre elles. Soudain un homme sauta par dessus le mur qui se trouvait près de moi. Le bruit de ses pieds sur le chemin me fit si violemment revenir de je ne sais où dans le temps que mon cœur se mit anormalement à battre à grands coups, et que je dus, à demi évanoui, m'adosser au mur pour me remettre de ce brutal réveil.

J'essaye de dévoiler quelques-unes des sources secrètes de la poésie, de montrer comment la réalité extérieure se moule sur la réalité intérieure. Avant de m'engager en toute spéculation là-dessus il me faut vous dire encor une autre histoire d'enchantement jeté sur la conscience claire. Cette fois là j'étais coupé de mon moi normal, j'étais devenu une autre personne, très proche de moi par le tempérament mais menant un genre de vie tout différent du mien. Je me trouvais avec une compagne au-dessus d'une vallée, un adorable pays de forêts et d'étangs. Et les arbres et les lacs, la terre et l'air semblaient être dans la splendeur du soir comme en transes et la proie d'un immobile plaisir, cette joie qui baigne la nature lorsque son Maître tout puissant exerce son art et que ses créatures éprouvent le contact des doigts qui les modelent. J'étais pourtant fermé à tout cela, exilé de toute intimité avec cette beauté innombrable, exilé de cette vie qui baignait toutes choses de son souffle subtil et pénétrant, de cette vie qui permettait à tous, sauf à celui qui contemplait la scène, de ne faire qu'un avec elle. J'étais fermé à tout cela, car j'avais trahi la terre et l'avais oubliée, m'étant longtemps consacré

à d'autres labeurs. Certes la nostalgie s'était éveillée en moi de revoir les lieux où s'était écoulé mon enfance, mais les portes m'en demeuraient fermées. La Terre me refusait sa bénédiction. Je n'étais plus un de ses enfants. Jadis pourtant, je le sais maintenant, elle avait joué dans mon cœur, couru dans ses membres et ri sur mes lèvres. Toutes les entreprises que j'avais poursuivies, en ville, et qui semblaient y revêtir tant d'importance, voici qu'elles se réduisaient à l'insignifiance de la poussière comparées au miracle de cette vie pure que j'avais perdue. J'étais tombé, hors du cercle de l'esprit. Cette perte je la ressentis soudain, et une violente douleur me mordit le cœur. Ma compagne rompit alors le silence. C'est avec elle qu'en ces mêmes lieux j'avais joué aux jours de mon enfance. Elle y était revenue avec moi, et je sus qu'un regret aussi profond que le mien peuplait sa rêverie, car elle dit tristement : « Comme notre enfance était innocente ! ». A ce moment se dissipa la beauté de ce tragique soir d'été, et je redevins moi-même une fois de plus.

Vous pouvez certes me dire que cet homme dont je rêvai ne différerait pas essentiellement de moi-même qui le rêvais. Pourtant tout le temps que je me trouvais sous le coup de l'enchantement j'étais bien cet autre homme ; je savais à quelles occupations, à quelle existence il s'était arraché pour revenir visiter ces lieux, et ce n'étaient ni mes occupations, ni mon existence. Ce ne fut que pendant un instant, au moment où le poigna le regret, — où il mesura l'étendue de sa perte, — que se coupèrent les cercles de nos deux êtres. Je n'avais pas du tout l'impression que ce rêve éveillé recréât pour moi quelque expérience que ce fut d'une vie antérieure. Il résulta de ce rêve un poème que j'appelais « Nuit d'Été » :

*Ayant plié contre son cœur son nuage de primevères,
Par delà l'occident, en quête de vallées,
Plus lointaines, s'en est allé depuis longtemps le
[crépuscule,
Et l'aurore, sa sœur, ne paraît pas encore.
La muette fraîcheur enveloppe la terre,
Joyaux d'un vert brillant, dolentes vapeurs d'or,
Brumes de nébuleux argent sur les sommets
Agitent de frissons les ombres de la nuit.
Dans le silence où l'on entend comme un murmure*

*Les ailes des oiseaux que Dieu guide en leur vol
 Froissent l'obscurité. Les minuscules vies
 Dans le secret de l'herbe ont de profonds soupirs
 Qui plus suavement s'éteignent ; dans l'azur
 Les pleurs silencieux des gouttes de rosée
 Relèvent d'un doigt gris les feuilles qui gisaient
 Quand les brûlait l'ardeur du jour évanoui.
 Prés et lacs étendus dans la céleste nuit
 Partagent la majesté du firmament.
 La terre participe au cortège des astres.
 Les eaux retiennent tout le ciel dedans leur cœur,
 Et leurs vagues étincelantes sont des lèvres
 Qui désirent la lèvre angélique de l'air.
 Prés et loin la lueur des demeures humaines
 Est paisible à l'égal de l'étoile du soir.
 Ceux qui rentrent tardivement rêvent déjà
 De leur repos, avant d'avoir franchi la porte,
 Et le cœur endormi marchent d'un pas traînant.
 Ah ! comme est loin cette douceur, cette merveille !
 Comme est loin tout cela ! Tant de choses obscures
 Sont des ailes de séraphins rendant aveugle
 Le voyant au Seigneur qui est derrière elles.
 Voici que mon esprit se perd dans la torpeur,
 Et je pense combien toi et moi, bien-aimée,
 Nous sommes loin de ces enfants de la lumière
 Qui jadis ne sentaient vivre que l'Etre unique
 Qui dans sa majesté doucement se penchait
 Pour leur parler comme un enfant à des enfants.
 Je pense à tout cela, le cœur devenu fou,
 N'entendant nulle voix, tout mon esprit tendu,
 Nul murmure du fond d'apaisseurs infinies,
 Ni du monde effrayant et lointain de tant d'astres.
 Hélas ! combien fut innocente notre enfance !*

J'ai eu souvent à diverses reprises l'impression que pendant un instant, un inoubliable moment, le cercle de mon être était recoupé par d'autres cercles, et que je me trouvais admis dans le secret d'autres cœurs. Ces gens là, hommes, femmes ou enfants, m'étaient absolument étrangers, sauf à ce point d'intersection. Ce n'était pas, je crois, un simple transfert d'images comme il peut s'en produire dans la transmission de pensée. J'ai dit dans *Le flambeau de la Vision* ⁽¹⁾ comment mon esprit était à une certaine

époque submergé d'images. Il y avait par exemple un vieillard dans une petite boutique, une jeune fille rousse au visage attentif, et dehors une rue pavée de galets ; je pouvais supposer que tout cela était simplement le fait de ce que nous appelons l'imagination, mais quelque chose me poussa à questionner sur ses parents mon collègue de bureau, et je m'aperçus que je venais de voir son père et sa sœur. Il n'y avait eu entre lui et moi aucune identité d'émotion. Il y avait simplement eu un transfert d'images d'un esprit actif à un esprit réceptif. Je n'en méditai pas moins énormément sur les possibilités illimitées de cette clairvoyance momentanée ; et, plus tard, quand j'en vins à avoir des rêves éveillés, celui par exemple de l'homme d'état qui se lamentait d'avoir perdu toute intimité avec la nature spirituelle, j'éprouvai la conviction que, par suite de quelque affinité transitoire de nos états d'âme, ma conscience s'était en quelque sorte fondue jusqu'à ne faire qu'une avec celle d'autrui. En réfléchissant sur de telles expériences, j'ai eu l'intuition que non seulement nous nous alimentons à l'immortelle mémoire du monde mais encore que nous sommes secrètement reliés aux vivants. Je ne puis interpréter ces expériences qu'en faisant miennes ces lignes de Kant :

Je suis fortement enclin à affirmer l'existence en ce monde de natures immatérielles, et à placer mon âme dans cette classe d'êtres. On prouvera un jour, je ne sais où et quand, que même en cette vie l'âme humaine se tient en indissoluble contact avec toutes les natures immatérielles de ce monde de l'esprit, que réciproquement elle agit sur elles et en reçoit des impressions.

La vérité de tout cela ne sera, je crois, jamais prouvée par une quelconque dialectique, mais bien par l'expérience chaque fois qu'il nous est donné de rencontrer physiquement des personnes que nous avons d'abord connues dans le secret de l'esprit. Nous pouvons alors parler entre nous de ce moment où l'âme était plus proche de l'âme que nos propres corps, ne le sont de nous-mêmes. Je n'ai eu quant à moi qu'un seul état d'âme constant dans mes préoccupations spirituelles. Rarement dans ma méditation je songeais à d'autres choses ; et c'est pourquoi les points d'intersection ou de fusion avec d'autres âmes existaient

(1) Cette autobiographie spirituelle a paru dans les *Documents Spirituels*, N° 2, Edit. des Cahiers du Sud, 1953.

seulement à des moments de victoire ou de défaite spirituelle. J'ai souvent pensé que les grands maîtres, les Shakespeare et les Balzac, plus généreusement dotés d'une riche nature humaine, pouvaient fort bien, sans même s'en rendre compte avoir fait de leurs cœurs un lieu où bien des cœurs pouvaient venir conter leurs secrets. Ces écrivains ont ainsi recréé sous forme de drame ou de roman, pensant que tout cela était le fait de leur imagination ou de leur art personnel, des personnages qu'ils n'avaient jamais rencontrés dans la vie, mais qui n'en étaient pas moins réels et qui révélaient davantage d'eux mêmes dans cette profondeur de l'être s'ils les avaient rencontrés et leur avaient parlé chaque jour en ce monde où la vérité de la vie se cache sous tant de déguisements. Quand nous sombrons en nous mêmes, quand nous semblons le plus totalement seuls, en cette solitude nous pouvons rencontrer la multitude. La psyché, quand elle a perfectionné à l'extrême cet élément qui reflète les êtres, et par lequel l'être prend conscience de lui-même, la psyché, dis-je, peut non seulement avoir conscience de son propre esprit mais aussi de cette relation avec les autres esprits dont Kant eut le pressentiment. C'est là que nous pouvons trouver une des secrètes sources du drame, de la poésie, de la sagesse. En développant cette sorte de sensibilité, la psyché peut, à force d'amour et de sympathie, en venir à la constatation que la vie en sa totalité peut se réfléchir dans l'individu et que nos pensées peuvent devenir ses essaims d'âmes vivantes.



J'ai parlé de certains de mes poèmes comme étant des oracles de la psyché. J'entend par là qu'ils furent conçus et façonnés par quelque faculté supérieure de notre être si tragiquement cloisonné, et que leur souffle vint expirer dans la conscience claire. Je me rends parfaitement compte que tout ce que j'ai déjà écrit pourrait donner lieu à d'autres interprétations. Je n'ai pourtant jamais été à même d'expliquer l'infiltration d'un épisode de rêve dans la conscience claire, autrement qu'en supposant qu'il s'agissait là de la manifestation d'un génie des profondeurs de l'être. Mais en d'autres cas je m'aperçus que la relation entre le subconscient et la conscience ne prêtait même plus à discussion. Un matin, à mon réveil, quelques vers déferlèrent littéralement de l'état de rêve jusque dans ma conscience éveillée :

*Le vent soufflant des collines neigeuses
A fait trembler de froid les narcisses
Et frissonner d'une brume d'argent
La pâle améthyste du lac.*

*Il a pincé les arbres bourgeonnants,
Et déchirant les tentures du soir,
N'a pendant un instant mystique dévoilé
Qu'une étoile perdue au fond d'un ciel désert.*

Venait ensuite un vers qui semblait n'avoir aucun lien avec les précédents :

La ville aux murailles en feu.

Mon instinct me dit qu'un assez long poème s'était achevé en rêve, et que tout ce que j'avais à faire était de laisser ce poème affleurer à la conscience. En quelques jours, au cours de promenades dans les collines, je terminai ce poème. Après en avoir couché par écrit environ deux cents vers.

La ville aux murailles en feu

vint s'insérer où il fallait, et pour la première fois, le plan de ce poème, *Michel*, m'apparût clairement. Je remarquai que vers la fin du poème il y avait plusieurs vers suggérant que la source réelle de maintes actions gisait dans le royaume du sommeil :

*Car plus d'un a fait en dormant
Un pacte avec les immortels.
A son réveil il l'oublia, suivit ses voies,
La même vie, eut-on dit, jour par jour,
Jusqu'au moment où vint l'heure prédestinée,
Où d'un vouloir caché la flamme s'élança,
Où dans ses actions l'âme ressuscitée
Tout en se conquérant progresse vers son but.*

Voilà qui représentait une découverte au moins partielle permettant de déterminer en quelle région de l'être se trouvait la fonderie où la poésie s'élaborait. En ce qui concernait huit ou neuf vers aucun doute n'était possible. Mais une autre fois la révélation fut totale.

Je me trouvai soudainement la proie d'un véritable torrent de mots jaillissant des profondeurs. Je pris une feuille de papier, un crayon, et je me mis à écrire aussi vite que mes doigts me le permettaient

les mots qui me venaient ; dès l'abord je sentis que le poème était complet, et que les vers semblaient littéralement flotter autour du cerveau comme un essaim d'abeilles essayant d'entrer dans une ruche. Il est d'ailleurs vraisemblable que tous ne parvinrent pas à entrer. Je ne sus rien de l'idée contenue en ce poème tant qu'il ne fut pas écrit de bout en bout. On l'eut pris pour un dialogue véhément entre le moi crépusculaire et une conscience immortelle qui faisait à la conscience inférieure de grandioses et vagues promesses si elle consentait à se plier aux directives de ce céleste pasteur.

*« Qui donc es-tu, être de gloire,
Jaillie en feu des profondeurs
Où bruit la complainte des astres,
Qui donc pour troubler mon sommeil ?
A peine si j'ai reposé,
Déjà se flétrissent mes rêves,
Pourquoi venir ainsi casqué,
Un diadème sur le front ».*

*« Ombre, debout ! Debout pour suivre
Le chemin qui je montrerai.
Tu vas connaître cette nuit
Tous les abîmes de l'azur,
Et t'élever dans l'infini
Jusqu'à la source originelle,
Tu vas passer où nous passâmes
Avant que nos voies ne divergent ».*

*« Je te connais, être de gloire,
Ils me reviennent maintenant
Tes yeux et ton front que givrait
Un feu aussi blanc que la neige ;
Au fond des âges révolus,
Ensemble nous avons erré
Les pensées que nous méditâmes
Étaient des étoiles à l'aube.
Ma gloire s'est évanouie,
Aussi mon or et mon azur,
Mais tu gardes brûlant encore
Le feu solaire de jadis.
Mes pas demeurent attachés
Aux bruyères et aux cailloux,*

*Ma pensée est toute terrestre.
Laisse moi seul, je t'en supplie,
Arrière donc ! être de joie,
Ne viens pas attiser ma peine,
Ne me frappe pas de folie,
Ne reviens plus auprès de moi ! »
« Pourquoi trembler et pleurer maintenant,
Toi qui fus maître des étoiles ?
Approche-toi à présent de l'abîme,
Tu ne dois pas en avoir peur.
Entends l'appel de l'Etre Sombre,
Je le sais puisqu'en cet instant
Autour de nous tombent ses rêves
Comme un torrent harmonieux.
Un diamant brûle toujours
Aux profondeurs de l'Etre Seul
Et ton esprit y retournant
Pourra revendiquer son trône.
En ces îles ceintes de feu
Prendront fin toutes ses douleurs
S'absorbant au sein du silence,
S'étanchant au sein de la paix.
Viens reposer ta pauvre tête
Sur mon cœur où luit d'un feu sombre
Rouge rubis, l'amour qu'il eut
Pour ton cœur et toutes ses peines.
Mon pouvoir, je te l'abandonne,
Je te le rends, c'était ton dû,
Approche toi, car la splendeur,
La splendeur est là à t'attendre ! ».*

Je ne pense pas que ce soit là un très bon poème quelle que soit en lui la part du rêve. Je ne prétends pas davantage distinguer mes vers de ceux des autres poètes sous prétexte qu'ils m'ont été communiqués de façon anormale. Je crois en effet que toute poésie naît, sous-jacente, à la conscience du rêve. Je me suis simplement plus intéressé que les autres à ces forges du subconscient où se façonne la poésie ; et chaque fois que je m'aperçus, comme ce fut le cas pour ce véhément débat entre la Gloire et l'Ombre, que la conscience claire n'avait absolument rien à voir avec son élaboration et qu'il me fallait d'abord l'écrire avant de savoir pourquoi il avait été écrit, je ne pus

que conclure à l'existence d'un créateur interne. Dans presque tous mes écrits, même lorsque les mots ne jaillissaient pas si rapidement de l'intérieur à l'extérieur, j'ai toujours rencontré cet élément de surprise dans l'apparition de la poésie, au moment où la conscience superficielle se met à chatoyer sous l'effet d'une lumière ou d'une puissance qui du dedans la submerge.

On peut dès lors se demander où les idées en poésie prennent une forme organisée ? Où se déclenchent les images aperçues dans un rêve symbolique ? D'où nous viennent donc la vision et l'imagination supérieure ? Je crois qu'elles proviennent d'une zone centrale de la conscience au delà de la sphère du rêve. A ce point de mon raisonnement je ne fais plus état de mon expérience personnelle, je me fonde sur l'intuition et la sagesse d'autrui. C'est des voyants qui écrivirent les Upanishads, que j'attends l'illumination. Ils parlent de quatre états de l'âme — la veille, le rêve, le profond sommeil, l'éveil spirituel — ce dernier état étant celui où l'esprit perdu dans son extase d'une vision infinie ignore tout sommeil. La citation ci-dessous constitue mon interprétation personnelle de ces quatre états de l'âme dont parlèrent les voyants :

*Les voyants des Vedas avec plus de splendeur
Ont dit ce qui repose au secret du sommeil,
L'âme perdue en elle-même, ayant fermé
Les portes de ses sens à la terre, et pourtant
La terrestre magie au profond du sommeil
Se distille, soufflés tous les flambeaux du rêve.
Dans le sommeil sans rêve un radieux génie
S'éveille, et fait, dit-on, de son rire immortel
La musique, les chars, les danses et les chants,
Les villes, les palais et les célestes lampes,
Les prés pour les danseurs et les lacs rutilants
De lumière, et les clairières étincelantes
Où le vent affola les danses du soleil,
Et les dryades tourbillonnant en arc-en-ciel
De carnaval, éternellement un mirage.
Lumineux et changeant au gré de notre cœur,
Comme s'il avait fait esclaves les génies.
S'étant complu dans sa puissance et sa beauté
Le génie est soudain indiciblement vieux,
Il retourne à l'Ancien des Jours. Il lui faudra,*

*Tout comme le plongeur en eau profonde doit
Pour vivre remonter à l'air, chaque nuit faire
Son âme s'élever et rejoindre son père,
Pour respirer dans un éclair l'éternité.
Puis l'âme, revenant sur ses pas, se réveille
Ici-bas, poursuivant ses cycliques labeurs.*

En ce mystérieux périple du temps à l'éternité, où l'âme progresse en elle-même vers des plans de plus en plus élevés, il doit se produire de nombreuses transformations de la psyché. Je crois que quelque chose l'accompagne de ce monde dans l'autre. « Les dieux se nourrissent des hommes ». Quelque chose revient avec elle du Ciel sur la Terre. « Les dieux nous nourrissent ». Il y a, j'en suis convaincu, une sorte de commerce entre ce monde et l'autre. Ce à quoi nous aspirons est aussi ce qui nous inspire. La nature supérieure s'empare de notre connaissance, de notre pensée, de notre expérience fragmentaire, et nos aspirations qui sont sacrifiées, s'en trouvent transfigurées, concentrées, et nous font retour. La nature terrestre est exaltée et affinée, transpercée de part en part par la lumière de ce monde supérieur où la psyché proche de la souche divine imagine la perfection et la vérité dans toutes les choses. Sans doute se perd-t-il beaucoup de la lucidité et de la beauté transcendentales de la conscience céleste quand à travers les ténébreuses nuées du désir elle sombre à nouveau dans un corps. Mais quelque chose en revient. Je sais bien de gens qui n'ont rien de mystiques et qui pourtant avant de s'endormir confient toutes les questions qui les occupent à cette sagesse dont ils devinent qu'elle ne dort pas tandis que leur corps s'abandonne au sommeil. Le médecin se trouve confirmé en son diagnostic. Le savant voit l'éclair d'une intuition lui révéler les lois naturelles. Le croyant est comblé de paix intérieure, ou bien l'agitation de sa conscience lui dit en quoi il a erré ou fait fausse route. Le poète sent en son imagination s'affairer le Magicien de la Beauté. C'est, je crois, dans une de ces transfigurations les plus hautes de la psyché au delà du monde transitoire du rêve, dans cette phase où la psyché est créatrice, que la poésie prend naissance. Le voyant des Upanishads parle de cet état : « *Il n'y a pas de chars, il n'y a pas de rues pour les chars. L'âme fait elle-même les chars et les rues pour les chars. Il n'y a pas davantage là de délices, de joies ou de réjouissances. L'âme crée elle-même ses joies et ses réjouissances... Car l'âme de l'homme est créatrice* ».

Les mots du voyant impliquent le fait que parviennent à ce monde supérieur des images du monde terrestre, chars, étangs de lotus, joies et réjouissances ; et que, prenant ces images et ces idées, la psyché, sous le coup d'une divine illumination, compose avec elle sa magique féerie, exactement comme un grand poète, transfigurant les scènes qu'il a vu de ses yeux et en fait un merveilleux univers personnel de fenêtres magiques, de périlleuses mers, de terres légendaires et désolées. Il y aurait également là, puisque l'âme est immortelle, les souvenirs de ses voyages depuis le commencement du temps, le souvenir des religions et des civilisations qui toutes s'édifient autour de quelque idée divine, d'un espoir de liberté, de puissance ou de beauté inspiré à l'homme par une divinité dont il n'est plus que l'ombre. Par les voies qu'elle emprunta pour y accéder l'âme s'en revient de ces hautes sphères, et rentre en son corps pour assumer ses labeurs en ce monde. Quels sont ces labeurs ? Elle doit conquérir ce monde, maîtriser la nature qui nous enveloppe, jusqu'à ce que l'éternel prenne en nous conscience, jusqu'à ce que nous ayons refait ce monde pareil au Royaume de Lumière ou en harmonie avec lui. Plus notre être devient transparent à la lumière, plus lui sont imparties de vérités. A chaque instant se mettent à jaillir en nous les intuitions, et nous recevons, selon notre capacité, visions, imaginations, connaissance du passé et de l'avenir, illuminations sur la nature des choses, la sagesse et la poésie. La source de tout cela est en nous, ensevelie en ces profondeurs où la psyché dans sa perpétuelle extase obéit à la Volonté qui meut l'univers, traduisant la sagesse de cet être en feux intellectuels du Paraclet, de l'Esprit dont les langues de feu donnent à nos pensées le sceau divin. Le divin reçoit les dons du mortel et nous retourne par le miracle d'une céleste alchimie notre sacrifice changé en substances portant la signature divine. Ce haut-lieu en nous-mêmes où les images terrestres sont ainsi changées en corps glorieux et nous font retour, je l'appelle le Mont de la Transfiguration. Une des premières confidences qui me parvint de la psyché parlait de cette transfiguration.

*Ces errants aux pas délicats,
Le vent, l'étoile, le nuage
Depuis toujours avant mes yeux
Se prosternaient face à l'autel
Où la lumière et les nuées
Sont offertes en sacrifice.*

*Je vois s'élever les offrandes,
Monter l'écharpe d'arc-en-ciel,
Le pur cristal, l'or et l'azur
Voler vers le pays du rêve,
Et au milieu du sacrifice
Dieu se mouvoir comme jadis.*

*Dans les miracles de ce feu
Il symbolise Sa Venue,
Dans les rêves de ce cristal
Il révèle quels purs chemins
Conduisent au désir de l'âme
Le silence des altitudes.*

A. E.

(Traduction de LÉON-GABRIEL GROS)

A. E. (George William Russel) fut révélé en France il y a quelques années par la traduction d'une sorte d'autobiographie spirituelle : le *Flambeau de la Vision* (1) qui fut saluée par certains comme un chef-d'œuvre littéraire. Ce dont il parle nous n'en avions jamais entendu parler, disait Georges Bataille (2). Et c'est vrai : peu de poètes se sont souciés de remonter comme lui aux sources de l'inspiration et de traquer l'imagination dans ses domaines féériques. Avec A. E. mieux qu'avec quiconque, nous prenons conscience de la « réalité » poétique et de ses lois qui, si elles demeurent encore obscures, nous font entrevoir les rapports secrets qui existent entre une certaine forme supérieure de voyance, les images et le langage.

A. E. n'occupe pas encore la place à laquelle il aurait droit hors des frontières des Lettres Anglaises. Sa poésie serait-elle délaissée qu'on reviendrait toujours à ce *Flambeau de la Vision* comme au *Chant et ses Sources*, dont on vient de lire deux chapitres importants. Ce sont des œuvres clés pour qui se soucie de pénétrer les arcanes de l'inspiration et du langage. Ajoutons que A. E. (qui doit ce curieux pseudonyme à un prote qui n'avait pu lire que ces deux lettres du mot *Aeon* par lequel il signait un article) ne fut pas seulement un poète, mais également un critique, un peintre à l'œuvre fort curieuse, un comptable des coopératives agricoles de l'Irlande et, pour tout dire, une sorte de sage où revivait l'héritage mystique des Celtes. L'indépendance de l'Irlande libre lui doit énormément, mais il se tint toujours soigneusement à l'écart des honneurs officiels qu'il abhorait.

J. M.

(1) *Documents Spirituels*, N° 2 (Edit. des Cahiers du Sud, 1952).

(2) cf. *La Mystique purement poétique d'un grand écrivain irlandais*, in *Critique*, N° 61, 1952.

RENE MENARD

STELLES POUR UN OLIVIER NOIR

Avec tes révélations insensées
Dans la vallée fleurie d'Eleusis
Viens...

(Hymne orphique)

I

*Par ton eau Fontaine
J'ai bu dans mes mains
La saveur de la terre*

*Fasse ta fraîcheur
Que je passe le Léthé sans y boire
Et que je garde mon ombre
Sous le soleil des Dieux*

II

*Sur la colline parée de la lune nouvelle
Moi qui sais la dureté
Des pierres et de mon corps
Je saigne comme l'ombre de l'olivier*

*Le sang de cette bête
Par défi de femme je l'ai jeté
A la solitude de mes seins adorés par le vent*

III

*Le cri des nouveau-nés le soupir des mourants
Sont à mes oreilles également détestables
Occupé que je suis
A ne pas déranger le ciel sur ma tête*

*N'approchez rien de ma bouche
Qui sente encore l'étable ou la patience ménagère
Je vis de noirs rayons de ruches invisibles*

IV

*Je glisse ma langue sous le vin
Et lève devant mes yeux
De sublimes soleils*

*A la fin j'ai mâché
Toute verdure et je vois la terre
Qui figure mes os
Séchés par la lumière*

V

*Quelle bête par son cuir se venge !
D'éclair en éclair
Je perds le souffle...*

*Orée rouge ! J'entre dans mon absence
Mon bourreau respire
Mon bourreau meurt
Plus sûrement que moi*

VI

*Paysan sous ton sac
Tu vas casser l'arc
De ton échine*

*Ta femme à tourner
La soupe dans ton pot
Braira comme l'âne
Qui tourne la noria pour ton eau*

VII

*Pour y perdre mon sang je t'offre ma colère
J'épargne mon blé pour que tes eaux le pourrissent
Je mange à m'écœurer tous les fruits de la terre
J'entre au lit des femmes pour éventrer ma force
J'envie des paresseux l'orgueil qu'ils ont d'eux-mêmes
Et d'un seul mouvement je te manque trois fois...
Soleil, tu me boiras plus nu que la rosée !*

RENÉ MÉNARD.

SILEX

*Silex à trancher le temps
tu pesas de tout ton feu
dans la terre*

*La main qui te façonna
est à jamais envolée
en poussière*

*Mais tu gardes sa chaleur
et l'empreinte de ses doigts
dans ta masse*

*Dans le sein du polissoir
tu ne cesses de creuser
ton sillon*

*Tu continues d'écorcher
cette chair encor vivante
millénaire*

*Et je me perds à ta suite
au fond d'un gouffre sans fin
d'ossements*

●

*Silex à couvrir la foudre
à tuer les forêts
à engloutir les villes*

*Hache passée de souffle en souffle
du bout de l'horizon des hommes
jusqu'à mon âge de mazout*

*Et pourtant restée fichée
dans l'écorce des menhirs
qui jalonnent ma mémoire*

*Tu es la lourde étincelle
incendiaire d'avenir
l'œuf rugueux où dort le soleil*

*Je te porte comme un joyau
attaché au collier des jours
et tu me tires vers le sol*

*Mais quand je sombre dans l'argile
tu deviens une aile de roc
qui fauche le ciel immobile*

●

*Eclaté bien que poli
au creux de ma paume
je te serre*

*Bloc doux et blessant
tu es le cœur d'un frère
inconnu*

*Comme une hanche de femme
comme un crâne d'auroch
tu te découvres*

*Si je ferme les yeux
tu allumes ton bûcher
dans ma caverne*

*Sur ses magiques parois
dansent des visions de guerre
et de chasse*

*Pourtant à côté de la faim
s'évadant de toutes peurs
veille l'amour*



*Caillou de vie et de mort
tu te souviens mieux que nous
de nos générations*

*Sur la grève d'aujourd'hui
tu gisais comme une épave
insolite*

*Mais en lave incandescente
ainsi que dans un cratère
tu te changes*

*Parce qu'un regard fragile
s'est abaissé jusqu'à toi
un instant*

*Un peuple aux armes de pierre
envahit notre patrie
et tend les bras à l'aurore*

*Tout rocher se pulvérise
et le monde entier dérive
dans ce torrent de silex*

LOUIS GUILLAUME.

TATIANA GRITSIS-MILLIEX

A LA PREMIÈRE PERSONNE

A ANDRÉ et LILETTE CHAMSON

Je suis née dans le creux que forment les trois collines. Tous les matins le soleil se levait sur l'Acropole, tous les soirs il se cachait derrière la Pnyx. Je mesurais sur les colonnes l'avancée des saisons. Au printemps, le soleil surgissait derrière la quatrième, derrière la sixième au cœur de l'été. En automne, il incendiait les cannelures de la deuxième. En hiver seulement je ne savais trop sur quelle colonne sa lumière tombait tout d'abord : il faisait froid et je m'attardais au lit.

J'entrais alors dans ma septième année. J'avais déjà des amis que beaucoup, oh oui, beaucoup de grands n'avaient pas. Je connaissais Socrate : il avait une longue barbe et des yeux vides ; une petite statue de lui se trouvait devant un café, au pied de la Pnyx et quand je venais là, avec mon père manger un sucre de vanille, je m'oubliais longuement à le contempler. Tandis que je suçais ma cuillère, j'écoutais papa me raconter que Socrate avait été un sage, le plus grand sage de la terre, celui qui disait « Je ne sais rien » et qu'on l'avait tué parce qu'il disait toujours la vérité. Mon père alors me montrait la grotte : « Tu vois, Tina, c'est là qu'ils l'avaient enfermé, c'est là qu'ils lui donnèrent à boire la « ciguë » et qu'il refusa de suivre ses disciples venus pour le sauver ». Pendant ce temps, moi, je me dépêchais de calculer dans ma tête combien de mensonges j'avais dits dans la journée, afin de voir s'il y en avait assez pour échapper à la prison et j'en trouvais tout de suite un si grand nombre qu'il y en avait de reste pour le lendemain. Alors je me sentais heureuse et bien tranquille. Je n'avais pas du tout envie, moi, qu'on me tuât, pour la vérité...

Socrate néanmoins était mon ami, comme tous ces vieux hommes des temps anciens qui étaient miens, bien miens : j'avais de longues conversations avec eux et quand ils ne me répondaient pas, je me mettais en colère et je leur demandais des comptes.

Un jour même j'ai pleuré au pied des six filles — les grands les appelaient Caryatides — parce qu'elles ne voulaient pas me dire quelle d'entre elles était la fausse. Et alors, si je lui parlais à la fausse, ce serait pour rien, parce que les autres, les vraies, elles entendaient, mais l'étrangère ?

Je leur ai demandé à chacune leur nom. La première, je l'ai appelée Hélène — le nom de ma mère, la deuxième, Myrto. Les deux suivantes ne savaient pas dire leur nom. Je les ai laissées et suis passée aux autres. Je me disais : « Une des deux qui ne savent pas dire leur nom doit être l'étrangère ». Mais laquelle des deux ? Je jouais à leurs pieds et de temps en temps, je me retournais à l'improviste vers elles, pour les attraper en train de me regarder : celle qui ne me regarderait pas serait la fausse, comme qui dirait la photo de la vraie, — les photos, ça ne regarde pas. Ma plus grande amie était la dernière. — Elle avait le plus beau visage de toutes, avec un cou très pur et chaque fois, c'était elle que je surprenais en train de me sourire. Je l'appelais Belle.

Un jour, oh ce jour affreux, je vins m'asseoir sur ses marches pour lui raconter mes malheurs.

J'avais une marguerite, une marguerite jaune qui avait poussé toute seule — la graine, avait dit Mamzelle Marie, était tombée par mégarde de la main de Déméter dans le lécythe incrusté d'arabesques. Je l'avais vue mettre au jour ses premiers petits pétales, les ouvrir paresseusement, les étaler. Le cœur de la marguerite avait une couleur qui me faisait croire qu'un petit soleil y habitait, mon soleil à moi. Depuis lors, mon premier bonjour était toujours pour elle. Je montais en courant les marches de l'entrée, laissais derrière moi les Propylées, sautais à pieds joints par-dessus les marbres brisés et arrivais sur elle, toute haletante. Je lui criais bien fort : « Bonjour, Marguerite » et sans souffler j'allais puiser de l'eau de la citerne dans le creux de mes mains pour l'arroser. Je faisais le va-et-vient deux, trois, quatre fois, parce que l'eau me filait entre les doigts et j'avais peur que la marguerite n'ait pas bu à sa soif. Et puis, il arriva un jour ce qui devait arriver. Quelqu'un cueillit la fleur. Je n'eus pas un cri. Je m'assis sur les

marches du portique et Belle étendit sur moi son ombre, une ombre très, très longue pour y cacher mes larmes. Elle seule m'avait comprise. Maman me gronda, parce que je ne voulus pas manger. Papa assura qu'une autre marguerite pousserait bientôt, mais je savais bien moi, que Déméter était morte depuis des années et des années et que jamais plus une graine, une seule graine, ne retomberait de sa main sur l'Acropole.

Le même soir cependant j'avais déjà oublié la marguerite et mon chagrin. Le quartier s'affairait. Quelque chose d'extraordinaire se préparait qui faisait bavarder longuement les femmes rassemblées devant leurs maisons. Je trottais comme un petit chien de porte en porte, cherchant à comprendre ce qui se passait.

— Kyra - Anghéliki, Kyra - Anghéliki, dis-moi, qu'est-ce qu'il y a ce soir ?

— C'est la fête de Notre-Dame de Vlassarou.

— Et alors ?

— Et bien, chaque année, à pareille date pendant la nuit, la Vierge met son vêtement doré et son casque étincelant et apparaît à ceux qui ont le cœur pur et bon.

— Tu m'emmèneras dis, Kyra-Anghéliki ? Je voudrais bien la voir moi aussi. Habillée comme tu dis, est-ce qu'elle ne ressemblera pas à l'Athéna que les anciens avaient sur l'Acropole ?

— Seigneur Jésus, qu'est-ce que j'entends ? C'est ton « européenne », ton institutrice qui t'a appris de pareilles choses ? Ecoutez-moi ça : notre Sainte Vierge Athéna !

Et scandalisée, elle se signa trois fois.

La brave femme avait beau dire, je n'en croyais pas moins que la Panaya à la robe d'or était bel et bien Athéna au vêtement d'ivoire et du haut de la galerie, de notre maison, je restai très tard à contempler l'église illuminée où l'on célébrait l'office de la Vierge pendant toute la nuit, certaine que finirait bien par m'apparaître, revêtue d'or, la figure féminine dont j'avais tant rêvé.

Brusquement Flox se mit à aboyer. Qui ça pouvait bien être ? Je me penchai.

A travers les feuilles de la treille, j'aperçus une

grande ombre et reconnus, pétrifiée, le Vradyas (1). C'était le « Tricéphale » de l'Acropole qui venait me prendre parce que je n'étais pas encore au lit, et il venait sous une de ses trois formes, sa forme du soir, avec celle de ses trois têtes qui touche à sa queue de serpent.

Mon cœur se mit à battre vite, très vite, ma petite pantoufle resta en panne sur la galerie et je disparus tout entière sous la couverture. Là au moins il ne me trouverait pas. Mais je l'entendis monter les marches, je devinai qu'il s'était arrêté devant ma porte et qu'il prêtait l'oreille. Je suspendis mon souffle, je couvris de mes deux mains mon cœur qui faisait trop de bruit et que Vradyas aurait pu entendre. Je ne sais plus combien de temps j'attendis le sommeil, en tout cas je n'eus pas la vision de Notre-Dame de Vlassarou dans ses vêtements d'or.

Dans mon découragement, je cherchais à découvrir quelque chose qui pût nous rendre favorable la déesse et la décider à se manifester d'elle-même.

Je ne cessai de penser aussi au serpent, au fameux serpent sacré. Qu'il revienne, me disais-je, et Athéna reviendra à son tour. Mais je n'étais pas la seule à croire à ce miracle, toutes les femmes du quartier pensaient comme moi, puisque, dès qu'une d'entre elles avait accouché, les autres prenaient le « placenta » — c'est comme ça que disait Kyra-Anghéliki et c'est comme ça aussi que mon père appelait le manger du serpent sacré — et l'apportaient chez nous, à toute heure du jour ou de la nuit, même si l'accouchement avait eu lieu à minuit. Elles ouvraient la trappe de notre cave et le jetaient dans le trou du serpent ; tout le voisinage savait en effet que nous avions à la maison un serpent familier et le soignait bien, pensant que c'était peut-être — qui sait — un descendant de l'ancien et qu'il lui dirait de revenir à Athènes. Toutefois il me restait toujours un point d'interrogation. Pourquoi diable seules les femmes qui accouchaient pouvaient donner ce manger au serpent et quelle espèce de manger était-ce là ? Chaque fois on l'apportait dans une bassine recouverte et j'avais beau ouvrir l'œil, je ne pus jamais distinguer ce que c'était. Du reste les grandes personnes m'éloignaient immédiatement. Et si c'était un morceau du bébé lui-même...

(1) Le Croque-mitaine du soir (Vrady) dans la mythologie de l'enfant et de sa bonne, le « Proïas » étant celui du matin (Proï) et le « Mèsimèrias » — prononcé en réalité Mèssimèrias — celui du milieu de la journée (Mesi-meri).

La plupart du temps c'est la voix de mon père qui me réveillait, à l'heure où l'on sortait les chevaux. Lorsque le Noir, le têtù, paraissait décidé à ne pas faire un pas, mon père se mettait en colère et l'injurait. Il lui criait « Ni Tzès ! Ni Tzès ! » et sa voix était si puissante qu'elle tirait le Noir de l'écurie et moi de mon lit. A force de l'entendre, je ne m'étais jamais demandée ce que signifiait le juron. Mais lorsque M^{lle} Marie de nouveau voulut en avoir le sens, je restai bouche bée en entendant mon père lui expliquer « Cela veut dire quelque chose comme « Nom de Zeus ! », Mademoiselle ».

« Nom de Zeus ! » Ça n'était pas étonnant si les pauvres chevaux avaient peur : ce Dieu si grand, si barbu avec la foudre dans les mains pour brûler le monde, comme il était différent du nôtre ! Le père devait savoir ça, les chevaux aussi et voilà pourquoi ils se dépêchaient de sortir de la crèche, dès qu'ils entendaient son nom redoutable. Mais Zeus où habitait-il exactement sur l'Acropole ? Le rocher tout entier me paraissait tout à coup trop petit pour le contenir, si bien que je finis par l'imaginer assis sur un immense fauteuil, suspendu en l'air au-dessus d'Athènes.

Zeus toutefois ne retint jamais bien longtemps mon attention : c'était à Athéna et aux Corés (2) qu'elle revenait sans cesse. Ces Corés alignées le long des murs humides du musée qui devinrent mes amies les plus chères. Je les avais divisées en deux groupes : les rieuses et les affligées. Si on les changeait de place, je savais m'y retrouver immédiatement pour les remettre dans l'ordre : je connaissais la ligne qui animait leurs lèvres, l'imperceptible inclinaison de leur cou, de leur cou si fier. Même la Fille au visage ravagé savait me faire comprendre qu'autrefois elle riait, mais maintenant son rire était douloureux et elle avait honte des regards trop attentifs que les visiteurs portaient sur ses traits. Je restais près d'elle pour partager sa peine, faisant bien attention à ne pas lui masquer la lumière, car, plus que toutes les autres, elle avait besoin d'être éclairée et, quand personne ne me voyait, je lui caressais la tête et je la consolais.

— Cori, je t'aime plus que les autres, Cori, n'étais-tu pas en tête du cortège des Panathénées ?

L'été n'était plus bien loin. Le magnolia avait étendu toutes ses feuilles, abaissé ses branches et pré-

(2) Le grec moderne continue à employer le mot « Cori » (Coré) dans le sens de « Fille ».

paraît mon abri. Bientôt, comme l'été précédent, je me lèverais en douce, à l'heure de la sieste, et je courrais me cacher près de lui. Personne ne me verrait et Maman ne se rendrait pas compte que je ne dormirais pas. Me voilà déjà traînant ma couverture jaune sous l'arbre, pour jouer plus confortablement, transportant les moules, la glaise, tous mes instruments. Bientôt oui, je goûterais la fraîcheur des après-midi d'été, j'écouterais les cigales — il n'y a qu'elles à bavarder, quand tout le monde dort — et je fabriquerais de petites statues. Mon plus beau projet était de refaire un visage à la Coré mutilée.

Une pensée tout d'un coup me glaça. « Fort bien tout cela, mais que faire avec Mèsimèrias ? ». L'année précédente, le Tricéphale ne s'était pas encore animé, il n'avait pas encore pris ses trois formes, ses trois identités, ses trois dénominations. Comment faire face à Mèsimèrias ? Certes il n'était pas aussi terrible que Vradyas qui entraît dans la chambre, secouait la veilleuse et allongeait les ombres, ni que Proïas qui se cachait sous les lits et derrière l'armoire — et j'avais si peur que je n'osais pas me lever tant que Maman et M^{lle} Marie ne venaient pas me dire bonjour et le chasser. Mais tout de même Mèsimèrias se tenait sur la galerie et je voyais son ombre, je voyais sa longue barbiche remuer à travers les feuilles de la treille et j'entendais Flox aboyer contre lui. Comment oser sortir en plein midi et l'affronter ? C'étaient les heures où il était le roi du monde, et alors il enflammait le soleil et d'un coup de fouet fixait sur place les chevaux de Phaéton. Bien des fois, il les avait ainsi arrêtés. Je me rappelle qu'alors les heures ne passaient plus ; je transpirais à grosses gouttes dans mon lit, parfois même je m'assoupissais, mais le têtù, pas question qu'il leur dise d'avancer ! D'autres fois encore il me jouait de bien vilains tours. Je me disais par exemple : « Maintenant je vais fermer les yeux pour lui faire croire que je dors » et pendant que je faisais semblant de dormir, lui, donnait le signal « En avant ! ». Son fouet sifflait deux fois aux oreilles des chevaux aux pieds d'or et le soleil partait au galop. J'ouvrais les yeux et je ne voyais plus ni l'ombre de Mèsimèrias ni le soleil, mais seulement M^{lle} Marie qui se penchait sur moi en riant : « Petite paresseuse ! Le soleil est couché et tu dors encore ? » Comment lui expliquer que je ne dormais pas et que tout ça c'était des manigances du Tricéphale qui me tourmentait de toutes les façons ?

Et ainsi ma couverture demeura étendue sous le

magnolia, la glaise sécha et la Coré ne reprit pas dans mes mains son visage perdu.

L'été, tout changeait. Je ne montais plus chaque matin sur l'Acropole, parce qu'il faisait chaud et l'après-midi, c'était plutôt les colonnes du Théseion qui m'attiraient et les parties de cache-cache. Le vieux temple avait tant de colonnes que nous pouvions tous les enfants nous y cacher confortablement, et qu'il y en avait encore de reste. De quoi permettre aux grands, s'ils en avaient eu l'envie, de jouer avec nous et même alors il y en aurait eu encore de reste. Mais les grands ne jouaient pas et bien des fois même, ils interrompaient notre jeu, sous prétexte que nous transpirions et il nous fallait trouver un jeu plus tranquille.

— Si on jouait au Tyran ?

— Non, à Héraclès.

Les plus jeunes, nous nous faisions tout petits quand nous entendions annoncer ces jeux dangereux. Déjà les plus grands discutaient pour savoir lequel des Travaux ils allaient représenter et nous tremblions à l'idée qu'ils nous choisiraient peut-être pour faire l'essaim des oiseaux ou les têtes de l'Hydre de Lerne.

Depuis quelque temps, Akis s'était imposé à tous comme le plus fort et aucun autre garçon ne lui disputait le privilège de faire Héraclès. Les autres se chamaillaient seulement pour savoir qui ferait le lion, qui la tête centrale de l'hydre — rôle très recherché, car celui qui le jouait en avait huit autres autour de lui pour le protéger, — qui le sanglier, qui la biche. Les plus petits nous étions les oiseaux du lac Stymphale ou les chevaux de Diomède. Mais chaque fois, Héraclès était vainqueur du premier coup ; comme il fonçait sur nous, nos jambes s'empêtraient, l'un s'agrippait à l'autre et nous roulions par terre. Celui qui tombait était vaincu. Après quoi la troupe des vaincus devenait le chœur qui encourageait le héros pour l'aider à vaincre les autres monstres. Souvent il y avait des drames, parce que le lion ou Cerbère se battait très dur : des nez saignaient, les joues se couvraient d'égratignures et les autorités — mères et gouvernantes — intervenaient pour mettre fin aux exploits d'Héraclès.

Les derniers temps, une nouvelle s'était jointe à notre groupe. C'était une grande fille aux yeux bleus qu'on appelait Erato. Un jour que nous parlions de

jouer à Héraclès, elle voulut elle aussi faire son choix :
« Moi, dit-elle, je serai l'Amazone ».

Ce travail-là nous ne le connaissions pas, même pas Akis, semble-t-il, et la fille eut à nous expliquer que pour la vaincre, Héraclès devait lui ôter sa ceinture dorée. Erato avait douze ans, elle était en 5^{me} classe, c'était la plus grande de nous toutes. Ce jour-là, Akis expédia en un tour de main ses autres adversaires, pressé de se mesurer avec le nouvel ennemi. Nous suivions, anxieux, le combat, la victoire de notre ami serait la victoire du groupe. Mais l'Amazone était rusée, elle lui glissait entre les mains, elle faisait un tas de feintes et nous tous de râler, en voyant que notre ancien champion soufflait et s'essoufflait sans résultat. Brusquement il la saisit par le corsage :

— Tu vas me déchirer !

Il l'empoigna alors par la ceinture. Elle voulut se dégager. Un morceau d'étoffe blanche resta dans la main du garçon et un tout petit sein se montra, rose et nu.

La fille partit en courant et Akis baissa la tête. Ce fut notre dernière partie d'Héraclès. Akis cessa de participer à nos jeux et personne n'osait prendre sa place pour affronter tant de monstres. Nous le voyions souvent en train de lire avec Erato. Deux ans plus tard, nous ne le reconnaissions plus : il portait des pantalons longs.

Puisque la vogue d'Héraclès était passée, il nous fallut trouver d'autres jeux. Nous jouions au Cyclope et à Ulysse au pied de la statue de Saint-Phanourios. C'était une vieille colonne près de la rue aux peupliers ; au sommet, on distinguait encore une figure allongée et barbue, de corps il n'y en avait plus, les années l'avaient mangé. Un jour, une voisine avait perdu son dernier, on eut beau chercher, impossible de le trouver nulle part. De fatigue, la mère s'appuya contre la colonne et tout en larmes fit cette prière : « Saint-Phanourios, révèle-moi ⁽³⁾ où est mon enfant et je te promets tout ce que tu voudras ». Aussitôt un passant découvrit l'enfant en train de dormir dans le fossé, à côté de la colonne. Depuis lors, tout le quartier crut que le Saint habitait le marbre antique et le baptisa Saint-Phanourios ; les femmes prirent l'habitude de lui apporter des gâteaux — nourriture pour

(3) L'étymologie populaire rattache le nom de St Phanourios au verbe phaneronon = « révéler ».

les oiseaux du ciel — le jour de sa fête et d'allumer un cierge devant les traits presque effacés de la figure sculptée.

Notre dernier exploit chassa à son tour le Cyclope de nos jeux. Dinos blessa Alékos à l'œil, ayant voulu l'aveugler, comme Ulysse avant lui l'avait fait au Cyclope.

Après le Cyclope qui lui aussi avait dégénéré en petite guerre, avec du sang et des larmes, notre jeu préféré, parmi les « tranquilles » auxquels nous avons été condamnés, était devenu les « statues ». Pour moi surtout qui savais incarner les plus belles et qui enrichissais ma collection d'une nouvelle, chaque fois que nous montions au musée avec Mademoiselle. Le « Moschophore » était celle que je réussissais le mieux et que je faisais — ou encore l'une des six Filles — lorsque je voulais gagner. Je savais comment mettre une jambe devant l'autre, tenir ma tête haute et fière, froncer ma robe pour y faire mille plis, je savais même imiter l'homme allongé qui était perché au fronton du Parthénon.

Mais quelle malchance avec nos jeux ! C'était justement le jour où j'avais décidé de présenter une nouvelle figure. Je l'avais vue avec Père au Céramique. C'étaient deux femmes. Une assise, l'autre debout lui touchait l'épaule. J'avais trouvé ça fort beau et, avec Smaro comme associée, nous allions jouer ensemble le groupe.

— Prête ?

— Attends. Ecoute un peu ce qu'elles racontent.

Deux femmes parlaient assises sur les ruines. Je fus terrifiée. « Si la male heure disaient-elles, te surprend, tu restes comme tu es à ce moment-là. Surpris par la male heure, Antoine le fada est resté pour toujours la bouche tordue et cagneux ».

Les bras nous en tombèrent à toutes deux.

— Pourquoi est-ce que vous ne jouez pas ? nous demandèrent les autres enfants.

— Comme ça.

— Vous êtes des tricheuses.

Que leur répondre ? Des tricheuses, nous qui avions une nouvelle statue à faire ce soir-là ! Nous

n'avons rien dit. Nous nous sommes assises dans un coin avec Smaro, discutant le coup.

— Je ne jouerai jamais plus aux statues. Tu t'imagines que je reste les bras croisés toute ma vie ?

Smaro avait raison. Mois non plus je n'y jouerai plus jamais. Ce soir-là, le sommeil ne voulait pas venir. Les paroles des femmes me revenaient sans cesse à l'esprit : « il est resté comme ça par male heure ». Quelqu'un d'autre, oui, quelqu'un d'autre avait été ainsi pétrifié... Mais qui ? Tout d'un coup j'entendis la voix de Kyra-Léni, la réfugiée d'Asie Mineure parlant de son pays. C'était bien ça. Il y avait là-bas, disait-elle, une montagne, une montagne en figure de femme aux joues creusées par les larmes. Niobé qu'on l'appelait. Celle-là aussi la male heure l'avait changée en marbre.

Tina sursauta. Les pupilles de ses yeux s'agrandirent. Comment n'y avait-elle pas pensé plus tôt ? Toutes les statues, toutes les Corés, les Filles, le Tricéphale, la Louve... Mon Dieu, comment ne l'avoir pas compris ? Tous avaient été autrefois des hommes au sang chaud et aux yeux brillants, ils étaient tous vivants là-haut, puis soudain la plus affreuse male heure les avait pétrifiés.

« Statues, mes chères petites statues, vous avez donc été une fois comme moi aujourd'hui ».

Elle ne put fermer l'œil de la nuit, attendant le jour pour courir à l'Acropole. Maintenant qu'elle connaissait le secret, les statues allaient le lui avouer, ce n'était pas possible autrement. Et pourtant les statues ne lui firent aucun aveu. Elles demeurèrent immobiles, plus immobiles que jamais et plus glacées encore et Tina revint triste, très triste de voir que tous ceux qu'elle aimait n'avaient pas confiance en elle. Seul le Tricéphale remua un peu au moment où elle le regardait de biais, mais elle tourna très vite son visage pour ne pas le voir. Il était le seul qui voulût demeurer de marbre pour toujours.

Pendant des jours et des jours, elle ne put détacher son regard des Corés, pendant des jours et des jours, elle prêta l'oreille dans le silence du musée pour y surprendre le souffle d'une respiration. Rien ne se fit entendre.

Plus d'une fois elle prenait la décision de raconter toutes ces pensées à Marie, mais à la dernière minute elle n'en avait plus le courage. Elle était

presque sûre qu'elle non plus ne la comprendrait pas : c'était une grande personne elle aussi. A la fin, elle n'y tint plus. Elle raconta tout à Nassos et au fur et à mesure qu'elle lui parlait, il lui venait de nouvelles idées et soudain elle lui fit une proposition à quoi elle n'avait pas songé auparavant :

— Ecoute, Nassos, je suis sûre que la nuit elles cessent d'être des statues. Dans le noir, elles remuent. Il faut que nous y montions pour voir.

— Oui, mais comment ça ? La nuit, c'est toujours fermé.

— J'ai tout prévu. Nous monterons par le trou du serpent. Toi, tu es un garçon, tu peux sortir tout seul. Tu iras trouver l'endroit et un soir tu viendras me chercher et nous escaladerons ensemble.

Nassos me crut, il prit au sérieux la chose et chaque matin, il grimpait par-dessus la haie qui séparait nos maisons pour me tenir au courant des progrès de l'entreprise : il avait pu monter jusqu'à tel point, il restait encore tant de hauteur, il lui fallait encore ôter quelques pierres pour dégager le passage et puis tout serait prêt pour notre escalade. Un après-midi, il arriva tout essoufflé au Théseion, me faisant signe qu'il avait à me parler, que c'était pressé. Je courus près de lui.

— C'est fait.

Je demeurai stupéfaite de tant de courage. Ses mains étaient couvertes d'égratignures. Je le menai à la maison, le lavai à la citerne, l'essuyant à mon jupon. Il était dégoûtant et aurait sali ma robe, le jupon, ça ne se voyait pas et je ne serais pas grondée par maman.

— Ecoute, Tina. Il faut que nous attendions que la lune soit plus pleine. Sinon nous nous casserons la figure.

— Bon.

Nous avons échangé une poignée de mains, puis nous nous sommes séparés. Jamais depuis lors la lune ne m'a paru aussi lente à croître. Je demandai au Père.

— Quand est-ce que ça sera la pleine lune ?

— Jeudi.

Je comptais et recomptais les jours sur mes doigts.
Samedi, Dimanche, Lundi,

Lundi, Mardi, Mercredi,
Jeudi.

Enfin le soir arriva, enfin le repas fut achevé, enfin tout le monde alla se coucher. Je sortis tout doucement de ma chambre — je ne sais par quel miracle Vradyas ne se montra pas ce soir-là, — à chaque marche, je m'arrêtais, l'escalier craquait beaucoup et je tremblais que quelqu'un ne se réveillât. Je traversai en courant la cour, à côté de l'écurie, il y avait encore de la lumière, le palefrenier ne dormait pas, il se rappelait sans doute quelque histoire de sa lointaine patrie qui le tenait éveillé. Je n'avais pas peur de Mahmet, mais il aurait pu m'arrêter au passage ; alors je passai à quatre pattes sous sa fenêtre et pénétrai comme un voleur dans l'écurie. La seule issue était la lucarne de l'écurie, car les portes de la cour étaient fermées à l'aide de lourdes barres que je ne pouvais même pas faire bouger. Un instant, je crus que tout mon beau plan tombait à l'eau : ces diables de chevaux m'avaient reconnue et se mirent à faire les fous. Je suai sang et eau pour arriver à sortir, il me semblait même que Mahmet avait entendu le remue-ménage et dès que je fus dehors, j'attrapai Nassos par le bras et nous détalâmes à un tel galop que personne n'aurait pu nous rattraper. Nassos faisait le guide.

A chaque pas, je croyais que j'allais dégringoler, mais la lune éclairait fortement et la poigne de Nassos était solide. Nous ne prononcions pas un mot, la sueur nous baignait tous les deux, je sentais mon corsage se coller à ma peau et ma paume glisser dans la sienne.

— Encore un petit effort et nous y sommes.

Dans ma joie, je heurtai une grosse pierre qui roula faisant un vacarme du diable. La peur nous figea à un pouce au-dessous de l'entrée. Attente. Elle n'en finira donc pas de rouler ? On aurait dit qu'il y avait là un abîme sans fin. Attente encore. Silence. Silence absolu. Le dernier pas est décidé. L'Acropole inconnue devant nous.

Tous les monuments sont suspendus entre ciel et terre. La lumière ne vient pas de la lune, elle se détache des marbres brisés et ride les temples. La terre est invisible, on est comme au fond de l'eau et des ombres de plantes marines s'agitent. Comment avancer ?

— Allons d'abord aux Caryatides.

Je ne voulais pas lui dire comment je les appelais moi les six filles — malgré tout, Nassos était un garçon et il aurait pu croire que j'ignorais leur nom.

Nous marchions lentement, avec précaution.

— Tu te sens très légère ?

— Oui, et toi ?

— Moi, c'est comme si je ne marchais pas.

Nous regardâmes le ciel. Les étoiles et la lune étaient très basses.

— Tu les vois ?

— Non.

— Elles sont peut-être descendues.

— T'es bête.

— Alors pourquoi est-ce que nous sommes venus ici ?

— Pour que tu ne me prennes pas pour un poltron.

— Tu ne m'as pas crue ?

— Non.

— Alors, va-t-en.

Des pas. Sur les marches deux ombres humaines.

— Ce sont elles.

— Partons vite, ce sont les gardiens de nuit.

Il m'empoigna par la main et nous nous mîmes à courir en nous baissant. Je criai haletante :

— Allons au musée !

— Tais-toi, ils vont nous entendre.

Maintenant c'est moi qui le tire. Portes closes. Je colle mon visage à la vitre poussiéreuse. Une bande de lumière tombe sur deux Corés. Elles rient.

— Tu vois ?

Il se penche.

— Tu entends ?

Je tends aussi fort que je peux mes deux oreilles. Dans la nuit, dans le silence, s'entendent nettement deux battements parallèles. Le visage appuyé sur la vitre, l'âme palpitante, nous regardons les Corés rire ; nous entendons battre leur cœur.

Devant la lucarne de l'écurie, c'est la séparation.

— Tu crois maintenant, Nasso ?

— Oui.

Nous nous sommes serré la main aussi fort que nous pouvions. Désormais nous étions tous les deux unis jusqu'à la mort. Nous étions tous les deux seuls au monde à savoir.

Il me fit la courte échelle et je grimpai jusqu'à la lucarne.

— Tina !

— Oui, Nasso !

— Tu ne le diras à personne, hein ? Ce sera notre secret à nous tant que nous vivrons.

Nous en fîmes le serment, la paume de la main tournée vers la lune.

La lune punirait le parjure.

A la porte de l'écurie Mahmet était debout à m'attendre.

— Où étais-tu, Tina ? J'ai eu peur, tu sais. J'ai couru pour te chercher. Impossible de te trouver.

Je fus sur le point de m'asseoir à côté de lui et de tout lui dire. Celui-là était grand et il comprenait tout, comme s'il avait été petit. Je l'aimais beaucoup Mahmet et je n'avais aucun secret pour lui.

— Ecoute Mahmet.

La lune devint rouge.

— Je ne puis pas, Mahmet, j'ai juré, je ne peux rien te dire.

Même cela il le comprit.

— Va vite te coucher, c'est minuit passé.

Je lui passai mes bras autour du cou et je l'embrassai de toutes mes forces. Je murmurai.

— J'étais sur l'Acropole.

Ça je pouvais le lui dire, ce n'était pas ça le secret. Le secret c'était les deux cœurs qui battaient dans les corps de marbre, c'était les deux lèvres qui nous souriaient dans le fil lumineux de la lune.

TATIANA GRITSIS-MILLIEX.

(Traduit du grec par ROGER MILLIEX)

GASTON PUEL

FEU L'ÉTÉ

*Atre chaud des amants quand les serments y brûlent,
Bouche où germe la langue d'un autre que je suis,
Bouche qui m'attendra d'aussi loin que je vienne,
Et que j'habiterais, l'instant de naître, si j'étais...*

*Bouche close. Le soir a dressé ses murailles,
La plaie de ton visage, lézarde de mon être,
C'est le château de nuit que ton cri démantèle,
C'est la dalle abattue sur celui que je fus.*

*Ciseaux du froid, ouvrez la bouche qui s'est tue,
Qu'elle crache l'horreur du baiser qui la scelle,
Qu'elle parle à nouveau, qu'elle boive la neige !
Voici les jours sans tain et les miroirs fanés.*

MAIN DU SEMEUR

*L'arome s'égouttait sous le toit chaud des arbres,
Et l'air, plus lourd que l'air, entraînant ses parfums,
Déroulait une odeur d'encens processionnel :
J'allais dans un été reconnaître l'Été.*

*Sur les traces d'un chien mon ombre se coulait,
Je suivais de l'été la lisière dorée :
Enfance de la vue dans les drapés des soirs,
Enfance des saisons sur les pas du semeur...*

*J'ai revu les versants ravinés par les pluies.
L'azur s'était vautré sur les moissons des hommes ;
L'épi le désignait dans son plus haut repaire.*

*Dans la main du semeur, dans la main de l'amant,
Dans la huche du jour, notre pain de lumière
Levait comme une mer sur le bleu de la mer.*

CIEL DE JUIN

*Quelle attente usera le tranchant de la faux ?
De l'arbre d'une main fidèle à sa besogne
Tous les grains ont roulé.
Destin en toi, semeur !
Destin pétri de jours, de l'humide et du sec,
De paille et de soleil, de raisons et de dieux
Juste pour la rousseur d'une pomme dans l'herbe,
Pâturage d'un instant, pâturages d'oubli...*

*Le semeur carderait le ciel et les nuages !
Il est jaloux d'un merle, d'un boisseau de fourmis ;
Il ne voit des ténèbres que l'œil blanc du grêlon.
Il s'inquiète des vents. Il porte son cœur ladre
Entre une meule chaude et le mur de sa grange.
Il sait l'amas des grains comme un grand lit défait,*

*Sa main s'y enfoncera comme une main comblée
Qui retrouve ses fers, sa tâche et sa demeure.*

GASTON PUEL.

SERGE BRINDEAU

L'ORDRE DES MOTS

*L'ennui la nuit la pluie
Tout finit là
Sur cette eau sale
Où vient rêver le jour*

ELEMENTAIRE

*La terre l'eau la lumière
Et la main
Jouent
De l'enfance à l'éternité
Le retour imprévu du matin*

VISAGES

L'amitié

Multiplie mon visage

Le ciel commence à l'aube

Et l'aube à chaque feuille poussée du pied

Le temps qu'il fait

Me livre à mon double de terre

Sous le soleil

Oscillant entre deux lignes de neige rouge

Mon désir d'être

Me cloue les bras en croix

Aux planches du décor

Défiguré par la lumière

J'offre mes mains au plus offrant de certitude

J'ignore le tracé de mes lèvres

Et la couleur de mes yeux

Je joue mon rôle pour les arbres et pour l'herbe

Et pour la fleur changeante de la fièvre

J'oublie mon point blanc dans le ciel

Quand mes amis se souviennent

Des portes de la ville aux sept promesses

Personne ici n'apportera le pain partagé

Dès l'aurore

Personne la confiance

Personne l'unité qui prolonge la nuit dans le jour

Ailleurs m'attend le vin de palmes

L'amitié me divise

Et l'amour me rassemble

LES RUES

Les rues m'habillent de lumière

*J'aime le nom des sources
Et la couleur du ciel
J'aime le clair-obscur
Des ailes et des feuilles
J'aime la nuit marquée de signes
Mais pour des milliers de fleurs rouges
Et pour un roi criant plus haut que sa légende
Je lacère le ciel
Où j'ai choisi d'exalter mon enfance*

*Autrefois
Quand les hiboux rêvaient de varech
Je glissais mes mains sous la terre
Et j'étais en voyage
Je dénudais les sommets des collines
Le vert s'arrache aux feuilles
Comme un gant
Je transformais la pluie en étoiles d'argent
Je prenais le Sud avec moi
J'étais Seigneur et Valet du printemps
Je buvais aux sources du jour
Avec les agneaux et les tigres
Et les premières fleurs éclataient dans mes veines*

Puis ce fut le temps de fer
Où nous goûtions la chair des mots
Tous mes amis
En souvenir des terres odorantes
Retenus au creux des saisons
Tous mes amis posaient leurs mains à plat
Sur le soleil
Et nous chantions face aux prisons
Face aux statues rouillées dressées contre nos murs
Et nous chantions sans modestie
Le chant guerrier de nos vingt ans
Ce fut le temps du pain de moisissure
Où nous parlions d'amour aux quatre vents

Tu as traversé la plaine
Mêlé ton rêve à mon orgueil
Je t'ai donné le nom d'une ville inconnue
Petite
Avec des toits couverts de lierre
Des déesses rouges dansant sur la paille
Et des lucarnes sur la neige
Les pavés et les roses
Te guidaient vers l'aurore
Je t'ai suivie
Comme un insecte son chemin
Comme un enfant suit la lumière
Pour la prière
Et pour l'amour
Nous avons uni nos mains d'ombre
Nos mains de terre
Au long des rues je m'en souviens

*Tes lèvres prolongeaient mon enfance
De toute la nuit tiède des chansons*

Personne au monde ne croyait plus à la guerre

*Les peupliers ne chantent plus si clair
Aux fontaines taries
Mais j'ai gardé confiance
Dans le grand soleil simple
Qui pèse de tout son poids de moisson droite
Au cœur des hommes
Je laisse derrière moi
Des traces de fougère
Mes mains crispées au sol
Pendant qu'à chaque fenêtre
La couleur des carreaux me montre les chemins d'eau
De la mort*

SERGE BRINDEAU.

DIMANCHE

*La soirée s'est assise avec la tricoteuse
Un Dimanche de laine bleue.
Maille à maille va et vient le songe
Dans un temps égal et parfait.*

*Le souvenir y bouge à peine, comme une herbe d'eau
Le bonheur s'est fait fil de laine
A mettre autour des épaules, à terminer comme un gant,
A prendre la mesure du rêve.*

L'ERABLE

*Je te nomme et rien n'est dit
De ta vie de feuille et d'ombre.
Ouvre-moi ton règne de midi.
Ici une mort trop légère tient à la peau
Le silence a une faille.*

*Toi qui ne rêves pas du soleil
En ordonnant ses clairières
Ordonne ce mal familier
Et sourdement contenu.*

*Quel espoir peut mieux m'émouvoir
Que ton attente sans défaut, ta pureté d'évidence
Ta violence de pleine sève -
A témoigner contre le rien ?*

LETTRE DE NOEL

*J'habite au jardin de bois vert
l'allée détremmée.
Je vais, je fais avec le temps de longs devoirs dérisoires.
J'apprends ma leçon de Noël.*

*Chaque soir, la nuit se couche
à mes pieds, comme un chien noir
me gardant des rêves.
Le matin suspend aux fenêtres
leur collier de vitres bleues ;
Sur la rue Décembre est là
avec son soleil de verre
Et la grande roue des toits.*

*Je ne sais plus jouer avec le temps.
Parfois, trompant la nuit, émerge
Un pays planté d'arbres blancs.
Alors je cache dans l'herbe houleuse mon faux visage
qui attend. [de fatigue*

LA NUIT D'EAU

*Je dors mon rêve autour des îles
Oubliant la rigueur de l'eau,
Nos voix presque sans paroles,
Ta couleur au fil du temps.*

*La mer qui se déroule entre mes bras
Retient ta forme imprécise
Et tu es encore ici et là,
Cassure irisée du sel,
Brisure brève des larmes.*

*Le temps est calme, tu t'en vas
Ecume plus précieuse que la mer ;
Moi je descends noire et lisse
A travers les fonds silencieux.*

*L'aube retient ta course blanche,
Une rumeur prend naissance,
Un long frisson s'amplifie
Jette son épervier pâle ;
Entre nous s'éclaire un mur d'eau*

BEAU TEMPS

*Le vent joue devant la porte
Dans le jardin familier.
Longuement le soleil s'allonge
Et dort, têtù, sur l'allée.*

*Mais déjà derrière la grille
L'été a roulé détaché du temps.*

*Il faut regagner la chambre trop claire
Il faut ne rien oublier
Essuyer la vitre, y tendre
Le beau temps apprivoisé,
Penser à tout, tout repeindre
La ville, le calendrier ;
J'apprends un amour si sage
Qu'il sait bien désespérer.*

PAQUES AU JARDIN

*Pâques est venu par un grand vent
Pâques blanc et noir d'aubépines,
Avec l'âpre odeur du bonheur
Mêlée à celle du laurier.*

*Tu es resté dans le jardin
Toi qui es vivant dans ma vie
Et le printemps tient en réserve
La nacre de cet escargot
Que tu avais posé sur ta main.*

*Ici ta présence est si juste
Qu'elle ne nous fait pas de mal.
Les jours sont de longues tiges
Que la nuit j'entends bouger,
Le temps l'arbre raisonnable
Où se repose un oiseau
Et le surgeon du figuier
Est plus pur qu'une larme vive.*

MARIE-THÉRÈSE BROUSSE.

JEAN ONIMUS

L'OPTIMISME CONQUÉRANT DU PÈRE TEILHARD DE CHARDIN

Un malentendu tragique ne cesse de s'affirmer entre le christianisme et le monde moderne et, plus généralement, entre toutes les spiritualités, à quelque religion qu'elles appartiennent, et le progrès technique. Cette contradiction a été trop souvent dénoncée pour que nous y insistions : depuis Péguy opposant au monde moderne tous les autres mondes, qui tous furent « de quelque spiritualité », jusqu'aux imprécations de Bernanos contre les robots, sans oublier les pages impressionnantes de Bergson à la fin des *Deux Sources*, tous ceux qui, parmi nous, représentent l'Esprit n'ont cessé de nous mettre en garde contre l'inhumanité, la barbarie d'un progrès purement technique. Nous ne nous proposons pas de mettre en question ici ce pessimisme : sans doute est-il justifié par le spectacle que nous offre trop souvent l'humanité actuelle et cette espèce de « décréation » spirituelle à laquelle nous assistons. Mais quiconque se laisserait investir et envahir par lui se verrait condamné tout simplement au désespoir : sur l'exigence universelle de progrès matériel et technique aucune réforme intellectuelle ou morale ne pourra jamais avoir prise. Si le salut spirituel de l'homme consiste à rétrograder, autant dire qu'il est déjà perdu. L'exigence de notre nature profonde n'est-elle pas de construire un milieu humain de plus en plus artificiel ? Qu'on ne lui oppose donc pas, à la façon de Jean-Jacques Rousseau, une autre nature, idéologique et donc artificielle encore ; l'homme s'éloigne de « l'âge d'or » mais c'est sa nature même qui le veut. Et si les contempteurs du monde moderne ont raison, si véritablement notre évolution met en jeu ce qu'il y a de plus humain en nous, ce n'est certainement point par un retour factice à des structures économiques ou sociales périmées que nous nous sauverons : là précisément serait l'artifice et peut-être le suicide.

Avec ou sans nous le progrès se poursuivra ; au lieu de tenter de l'infléchir vers ces valeurs qui nous paraissent

essentielles, au lieu de le spiritualiser en un mot, nous risquons, en nous écartant de lui avec horreur, de le vouer plus que jamais aux forces mauvaises. Plus juste était l'attitude de Bergson qui, en présence de l'immense machine, réclamait non sa destruction mais un « supplément d'âme » chez ceux qui l'ont bâtie et qui ont charge de l'animer.

Bref, peut-être n'y a-t-il pas entre technique et mystique une opposition telle que l'une fatalement ait raison de l'autre. A vrai dire c'est notre seul espoir. Sans lui la situation de l'homme de ce temps est presque intenable : déchiré entre les exigences de l'âme et celles de la technique, il est condamné à opter. Et s'il choisit l'âme le voilà seul, fulminant comme un Bernanos, farouche comme un Péguy, prophète angoissé dont la jeunesse instinctivement se détourne. Et, comme la protestation du spirituel est aussi, forcément, celle des religions, les voilà engagées, qu'elles le veuillent ou non, dans une lutte obscure contre tout ce qui exalte, peut-être à tort, nos contemporains. Elles ont beau, en paroles, célébrer parfois les conquêtes sociales ou les progrès techniques, leur pente les entraîne vers un pessimisme qui situe ailleurs le salut. Mais si l'évolution précipitée du monde moderne, loin de promouvoir la matière, préparait un sursaut prodigieux du spirituel... Quelle plénitude de joie nous envahirait ! Nous pourrions alors y participer avec toute notre âme et, loin de nous sentir aliénés, étrangers à une forme de société qui s'éloigne de nous ou que nous ne pouvons accepter, nous pourrions nous y intégrer, nous pourrions, en y insérant notre conception des valeurs, en modifier par cela même l'orientation.

C'est cette espérance que nous apportent les vues géniales du Père Teilhard de Chardin. Sans rien masquer des risques que nous courons, elles nous donnent au moins l'espoir et peut-être le moyen de les éviter.

●

Essayons de réaliser la situation d'un jeune prêtre attiré, vers 1910, par les sciences biologiques et disciple du transformiste Marcelin Boule. Il y a là un porte à faux vertigineux ; sans doute un esprit moins profond eût-il pu se dédouler ; il ne manque pas de prêtres préhistoriens. Le Père Teilhard a résisté à cette facilité, résolument il a tenu les deux bouts, essayant de vivre sa vie de chrétien et sa vie de savant sans les séparer. Par là, en pionnier qu'il était, il a ouvert une voie, difficile certes, mais où l'on se sent en confiance. La théologie et la philosophie qu'il avait apprises au noviciat en pleine réaction anti-moderniste, ont été élaborées sur un patron grec dérivé d'Aristote par des hommes qui vivaient

au Moyen Age dans un monde absolument statique. Pour les Grecs l'univers n'avait pas à *mûrir*. Le temps n'était qu'un perpétuel retour, un cycle clos sur lui-même; le ciel immobile supportait les feux toujours pareils d'astres sans histoire. Il a fallu bien des épreuves pour que l'homme acquière le sens du devenir; les changements que la science a brusquement apportés ont suscité d'immenses espoirs, l'histoire pour nous s'est mise en marche; vers quelle aventure ? Nul ne le sait, mais nous savons, nous sentons qu'elle progresse, que le temps construit où détruit, qu'il y a chaque jour du nouveau. Aussi les concepts d'une théologie statique correspondent-ils à des préoccupations qui ne sont plus les nôtres; ses réponses se situent à côté de nos questions.

Mis en présence des certitudes que lui révélait sur l'évolution de la matière et de la vie l'observation scientifique, le Père Teilhard s'est vu pour ainsi dire requis de les intégrer dans les certitudes, non moins authentiques à ses yeux, de sa foi. Et voici la merveille... il lui a semblé qu'éclairée à la lumière de l'Evangile, l'évolution universelle prenait une signification mystique, que le progrès technique, entre autres, pouvait être « baptisé » et servir au progrès de l'esprit. Aussitôt toutes ces valeurs dont le marxisme s'est fait le champion, mais qui, dans le climat du matérialisme se flétrissent parce qu'elles sont coupées de leurs racines spirituelles, parce qu'elles ne sont plus animées par une sève mystique, ces valeurs authentiques, ces valeurs civilisatrices que sont le travail, l'équipement économique et social, le dévouement à la collectivité, reprennent un sens religieux qu'elles n'auraient jamais dû perdre et s'ouvrent sur l'infini. Comment une telle transmutation est-elle possible ? C'est sans doute ce qu'il vaut la peine d'examiner et c'est justement l'essentiel du message que nous a laissé Pierre Teilhard de Chardin.

●

Pour cela il n'en lui a fallu ni gauchir les données de la science ni solliciter ce que lui enseignait sa foi: simplement approfondir de part et d'autre sans s'arrêter aux oppositions apparentes, aux méfiances mesquines, aux parti-pris sectaires. Que lui montrait l'Evolution ? Un immense processus de complication des éléments et d'unification progressive des complexes ainsi formés: de l'atome à la molécule puis à la matière vivante, de celle-ci à la colonie de cellules c'est-à-dire à l'animal, jusqu'à l'homme, l'effort vers la complexité est, semble-t-il continu. Le même effort actuellement se poursuit dans le conditionnement de plus en plus artificiel de la nature. Mais à chaque niveau de complexité correspond une cohérence du multiple qui l'oriente vers l'unité: la cellule, l'organe, le

vivant, enfin la conscience humaine : autant d'étapes vers une simplicité de qualité supérieure en ce sens qu'elle permet finalement la liberté, la vie spirituelle. Il semble qu'à un degré suffisant de complexité il se produise chaque fois une cristallisation, une métamorphose ; quelque chose d'absolument nouveau est rendu possible ; il fallait la merveilleuse innervation du corps humain pour que passe l'Esprit... mais, dès le départ, l'esprit était au travail dans la matière, dès la première « structure » — car pour le Père Teilhard la matière homogène des philosophes n'existe pas : toute matière est organisée, et tout esprit inversement s'engendre d'une complexité matérielle qu'il unifie : ce sont les deux phases d'une même réalité, ils ne naissent pas l'un de l'autre, ils apparaissent concurremment.

L'homme, dès lors n'est plus un univers dans un univers, radicalement séparé du cosmos par cette infranchissable crevasse qu'est la conscience. Il n'est plus un étranger au monde, voire une absurdité comme le pensent nos existentialistes : toute l'évolution converge vers lui mais se continue ensuite par lui, par son effort terrestre. A vrai dire pour le P. Teilhard, résolument finaliste, la nature n'a cessé de travailler dans le même sens : la « vitalisation » de la matière se continue par « l'hominisation » de la vie. Il suffit de prolonger par la pensée cette ligne de progrès pour deviner où elle semble nous mener : toujours plus de complexité et d'artifice, mais aussi toujours plus d'unité et de simplicité à un niveau sans cesse plus élevé. « Dans le monde, écrit-il, la vie s'élève vers toujours plus de conscience par toujours plus de complexité ; comme si la complexité grandissante des organismes vivants avait pour effet d'approfondir le centre de leur être ».

C'est autour de ces foyers que s'organisent les éléments : d'eux dépend l'unité du multiple. Aussi l'évolution semble-t-elle favoriser l'*intériorisation* — d'abord physiologique, puis spirituelle — des individus. Mais elle ne saurait s'arrêter au niveau des personnes : extrapolant audacieusement, le P. Teilhard devine, par delà ces foyers dispersés que sont les consciences, un foyer surhumain d'où elles rayonneraient et dont l'apparition un jour pourrait être rendue possible par « l'agglutination » progressive de l'humanité. Le propre de la personne c'est en effet de se réaliser par le don de soi à plus grand que soi : l'égoïsme, essentiellement contraire à la loi de la vie, en fermant les individus sur eux-mêmes les condamne à la mort spirituelle. Au contraire la charité s'inscrit parfaitement dans la courbe ; c'est la force positive par excellence, celle qui, tout en valorisant les personnes, les précipite vers ce stade ultérieur mais prévisible où elles pourront enfin communier les unes avec les autres. Un « flux de personnalisation » d'ordre spirituel est ainsi venu prolonger

le flux d'organisation et de spécification des vivants. Chacun, s'il y songe, doit reconnaître au fond de soi la nostalgie d'un Paradis où les hommes sauraient enfin s'aimer : peut-être le tissu nerveux hypersensible que développent sur la planète nos lignes de communications et nos transports rapides permettrait-il l'apparition de cette communion des âmes ; peut-être l'unité n'est-elle pas si loin de nous : souvenons-nous de ces « mutations brusques » qui ont donné naissance aux unités organiques... Peut-être enfin cette reconnaissance de l'homme par l'homme que Hegel plaçait au bout de l'histoire en est-elle bien en effet l'ultime étape — du moins pour l'humanité — ce que le P. Teilhard appelle une « concentration progressive à l'échelle planétaire des potentialités spirituelles disséminées en unité suprapersonnelle ».

Mais auparavant il faut que nous apprenions à sortir de nous-mêmes, à franchir nos solitudes égoïstes. L'apparition de l'individu libre, responsable de son destin fut, dans la décadence des cités antiques et des grands empires un immense pas en avant. Il fallait d'abord que s'affirment ces unités séparées que sont les personnes, qu'elles se centrent sur elles-mêmes, sur leur salut privé et leur autonomie.

Cependant le nouveau progrès qui s'opère sous nos yeux et sous la pression de l'histoire exige le dépassement des personnes. Comme à chaque étape de l'évolution le risque est immense : si nous comprenons mal où nous engage la vie, il nous arrive soit de regimber en opposant au collectif la valeur absolue de notre personne, soit de nous précipiter au contraire dans le collectif au point d'anéantir en nous le sens personnel. Mais libéralisme, collectivisme ne sont pas les seules issues : il en est une autre, la seule qui permette de sauver l'homme en assurant sa promotion dans un univers supérieur : le don de soi, non pas à une abstraction, l'humanité, ou à une multiplicité informe, la masse, mais à cette conscience suprapersonnelle que nos générosités mêmes doivent susciter, qui, loin d'anéantir les individus, leur donnera, par son irradiation, une vie incomparablement supérieure. Il faut imaginer ainsi, toujours dans la ligne de l'évolution, une prodigieuse intensité de conscience, une énergie spirituelle insoupçonnée, formée de millions d'êtres, une conscience enfin ouverte à ces réalités invisibles pour lesquelles nous restons aveugles. De ce point de vue l'homme de ce temps paraît encore dans les limbes ; l'obscurité de toutes parts l'environne ; il tâtonne, occupé seulement à déchiffrer les secrets de la matière et tout simplement à s'installer physiquement sur la terre. Mais déjà s'exerce sur lui le besoin de coopérer, de s'unir, de former un grand être : l'humanité. C'est une pensée, il y a à peine deux cents ans, qui ne l'aurait pas effleuré. « Zoologiquement et psychologiquement parlant, l'homme, enfin aperçu dans l'intégrité cosmique de sa trajectoire, n'en est

encore qu'à un stade embryonnaire au delà duquel se profile déjà une large frange d'ultra-humain ». N'est-il pas étonnant par exemple que nous vivions presque tous dans cet état de « distraction métaphysique » qui nous permet de subsister sans penser à l'absurdité apparente de toute vie et de toutes choses ? Comment l'angoisse ne nous coupe-t-elle pas le souffle ? Il y a là un aveuglement qui rappelle sans doute ce que fut à un stade antérieur l'obscur conscience des animaux. Mais cet état d'ignorance heureuse ne saurait être définitif. Une conscience plus ouverte, plus alerte, mettra fin au « divertissement » scandaleux de l'humanité présente.

Ces grandes perspectives, le P. Teilhard les évoquait, au retour de ses missions scientifiques, avec le philosophe E. le Roy ; tous deux passionnément épris de biologie comme leur maître Bergson, tous deux profonds chrétiens, tous deux déchirés par leur double engagement. Aux célèbres mercredis de la rue Cassette s'édifiait une philosophie très neuve, très audacieuse, dont on trouve l'écho dans les cours de le Roy au Collège de France mais — prudence ou modestie — qui n'a guère dépassé le cercle d'intimes qui ont eu le privilège d'en surprendre la genèse. Cette philosophie, il faut le répéter, avait une base solide : non point des concepts abstraits, non point une spéculation de logiciens, mais des faits, des réalités indiscutables que nous révèle la science de la vie, la science de l'homme.

Pour le P. Teilhard, elle concordait admirablement avec les aspirations de sa Foi. « L'essence du christianisme, écrit-il, ce n'est ni plus ni moins que la croyance à l'unification du monde en Dieu par l'Incarnation ». Tous ces mots sont à méditer : *unification*, c'est-à-dire avènement d'une conscience plénière qui assumera en les transfigurant les consciences particulières, avènement à travers le complexe humain d'une unité supérieure, d'une âme dont le corps mystique est pour ainsi dire le corps. La création tout entière est un retour du multiple à l'un. Tout ce qui favorise physiquement, économiquement l'unification de l'humanité est spirituellement bon. A Jean Guilton qui lui parlait ontologie, le P. Teilhard répondait : « L'être ? l'être ? Je me demande s'il n'y a pas une notion encore plus profonde qu'esse et c'est *unire*, *uniri* : unir, être uni... » ⁽¹⁾. Parole profonde et significative : ce n'est pas l'être qui intéresse le P. Teilhard, mais le mouvement vers l'Etre, le retour vers l'Etre dont l'unité est, dans le devenir et le multiple, l'image.

(1) Cf. *Table Ronde*, N° 91, p. 182.

Unification en Dieu : nous le disions plus haut, entre l'individualisme et le collectivisme il n'y a d'autre issue que la charité et celle-ci ne peut s'adresser qu'à une *personne* divine. Toute autre unification serait inhumaine et catastrophique : l'unité peut être aussi une tentation du néant...

Le P. Teilhard rejoint ainsi les conceptions de Plotin et des Néo-Platoniciens qui, seuls parmi les anciens, ont cru à un devenir constructif. Toutes les créatures et le monde entier apparaissent animés par une force divine qui les ramène vers leur créateur : ce retour a commencé dès l'origine des temps et le progrès vers la vie, la conscience et finalement la communion des consciences dans l'Etre en représente les étapes « historiques ».

Par l'Incarnation... C'est ici que le P. Teilhard retrouve l'essence du christianisme. Celui-ci, contrairement à tant de religions, nous invite à assumer la matière, à la transfigurer par l'esprit, plutôt qu'à nous désincarner. La matière que le Christ a glorifiée en s'en revêtant n'est pas mauvaise en soi. La lutte que l'esprit engage avec elle est saine et la véritable sainteté est virile. Il y a un détachement ascétique qui est une lâcheté — et véritable trahison de l'esprit chrétien. L'ascèse authentique consiste bien plutôt à faire sa tâche d'homme et, au lieu de rompre avec le monde, à mettre toutes ses forces à l'achever : dans le sens de son évolution, à précipiter l'avènement de la charité. Agir dans le temporel, agir pleinement c'est ne plus s'appartenir : voilà le vrai détachement. Mais l'ascète qui fuit le monde, que cherche-t-il trop souvent, sinon lui-même ? Erreur trop répandue, qui justifie la défiance du monde moderne à l'égard des religions.

Ainsi, loin de se contredire, les aspirations matérielles de notre siècle, héritières des aspirations millénaires d'un monde adolescent et les exigences de la foi chrétienne peuvent s'harmoniser. Mais il faut aller plus loin : elles ont besoin les unes des autres et risquent de faillir à leur mission en divergeant.

Le christianisme est nécessaire au progrès parce qu'il lui montre son véritable objectif, qui est finalement la charité : sans cette garantie, le progrès devient intolérable, tellement cruel même que l'homme de ce temps ne le considère pas sans appréhension. D'ailleurs l'idéal spirituel ainsi entrevu n'est pas seulement une défense contre un progressisme dur et mutilant, mais une force nouvelle qui, en réconciliant les hésitants, vient intensifier l'effort collectif lui-même.

Au lieu de nous sentir entraînés pour ainsi dire malgré nous et à contre-cœur, c'est dans l'enthousiasme que nous assumerons notre tâche terrestre si nous apercevons sa convergence avec les plus hautes valeurs du cœur et de

l'esprit. Dans son livre intitulé *Mystique de la Science*, le P. Teilhard écrit que « pour soutenir et prolonger l'immense, incoercible et légitime élan de recherche où se trouvent engagés incontestablement à notre époque le gros et le vif de l'activité humaine, il faut une foi, une mystique. Soit qu'il s'agisse de garder à l'homme le goût sacré de son effort, soit qu'il s'agisse de lui donner le désintéressement requis pour une toujours plus indispensable collaboration avec ses semblables, une religion est l'âme biologiquement nécessaire à l'avenir de la science. Plus d'humanité concevable sans sciences, « mais plus de science possible sans quelque religion qui l'anime ».

Mais, nécessaire au progrès pour le valoriser, la religion a réciproquement besoin du progrès pour s'incarner. Ce qui explique profondément je ne dis pas même l'incroyance mais l'indifférence religieuse c'est que la nécessité, le besoin, la nostalgie d'une foi n'ont nul motif d'apparaître si cette foi se situe en dehors des aspirations de l'époque. Seuls les attardés ou les malades, tous ceux que la vie actuelle blesse, sont susceptibles d'y prêter attention. Les chrétiens engagés parmi nous ont toutes les peines du monde à ne pas se dédoubler : leur pratique religieuse est comme cloisonnée, sans ouverture sur la vie. Et ce schisme qui existe dans toutes les religions — aux Indes, par exemple, comme ailleurs — est peut-être pour la survie du spirituel le risque le plus grave de ce temps. L'erreur sans remède serait pour les âmes religieuses de durcir leur refus : faudra-t-il donc « pactiser », dit-on, avec le monde moderne ? Mais ce monde est diabolique ! Peut-être, mais ce monde est d'abord la *réalité* ; il résulte d'une évolution fatale que nous ne pouvons refuser sans refuser toute la création dont il représente une étape. Et la sécession n'est-elle pas souvent une facilité, une lâcheté ? Le refus de se salir les mains ? « Faute de l'infusion d'un sang matériel nouveau, le spiritualisme chrétien risque de se débiliter et de se perdre dans les nuages. Et faute de l'infusion de quelque principe d'amour universel, bien plus sûrement encore le sens humain du progrès menace de se détourner avec horreur de l'effrayante machine cosmique où il se trouve engagé ». Tel est, exactement décrit, le mal de notre temps : la religion a perdu le contact avec des forces que sa mission était de spiritualiser. L'erreur est lointaine, elle date du xvi^e siècle (Mais que sont quatre cents ans dans l'histoire humaine...). Le christianisme de la Réforme et de la Contre-Réforme en se dressant, le premier radicalement, le second avec des nuances mais dans le même esprit, contre les espérances suscitées par l'humanisme les a, pour ainsi dire, retournées contre soi. Par cet anathème il a condamné l'humanisme à développer, dans une sorte d'exil spirituel, une mystique propre, la mystique du progrès. Un élan « religieux », parallèle au christianisme, s'est ainsi développé en Occident — et

le mot n'est pas excessif pour désigner ce puissant effort de conscience collective et de généreux enthousiasme qui a eu ses martyrs et ses saints: l'erreur, qui nous paraît au fond une trahison de l'esprit évangélique, fut, en rompant le contact (par souci de pureté ou par simple lâcheté, parce que la pureté est plus facile), de refuser à cet effort humain le couronnement, l'achèvement spirituel vers lequel il tendait obscurément, d'imposer à ceux qui se sacrifient pour lui une attitude de révolte, d'irrégion ou tout simplement une sorte de mauvaise conscience. Quel tragique malentendu ! Deux religions se partagent, se déchirent le monde moderne: l'une purement instinctive et sans doute idolâtre, mais qui a pour elle la poussée de la vie et les résonances profondes que cela suppose. L'autre divine dans sa source mais humaine aussi, et sans doute plus humaine que la première, mais engagée, aux yeux du public tout au moins, et peut-être dans sa réalité historique, à contre-courant, dans une position de refus ou de défiance. Si le progrès est diabolique, c'est par la faute d'une ascèse pusillanime qui préfère la retraite à l'action, l'orgueil du refus aux risques du combat. La vérité c'est que le progrès, comme toute chose, est neutre: il attend de nous d'être qualifié; mais si les énergies spirituelles font sécession, on peut être sûr d'avance que le mal, lui, ne restera pas inactif. Et telle est, en effet, la responsabilité du spirituel en face de la Vie.

Si l'on enseigne aux âmes pieuses la vanité de tout l'effort humain, qu'on ne s'étonne plus de voir les gens se détacher d'une religion qui paraît renier ou dévaloriser l'exigence fondamentale de leur temps, d'une religion qui va dans le sens inverse de la Vie. Aussi le P. Teilhard n'hésite-t-il pas à célébrer, par réaction, cette matière réputée mauvaise, opaque, corrompue: « Qu'il nous soit permis d'exalter celle que le Seigneur est venu revêtir, sauver, consacrer, la Sainte Matière... La matière, d'une part c'est le fardeau, la chaîne, la douleur, le péché, la menace sur nos vies. C'est ce qui alourdit, ce qui souffre, ce qui blesse, ce qui tente, ce qui vieillit... Mais la matière en même temps c'est l'allégresse physique, le contact exaltant, l'effort virilisant, la joie de grandir. C'est ce qui attire, ce qui renouvelle, ce qui unit, ce qui fleurit. Par la matière nous sommes alimentés, soulevés, reliés au reste, envahis par la vie... Que seraient nos esprits, mon Dieu, s'ils n'avaient pas le pain des objets terrestres pour les nourrir, le vin des beautés pour les enivrer, l'exercice des luttes humaines pour les fortifier... Par la vertu de votre douloureuse Incarnation, découvrez-nous, puis apprenez-nous à capter jalousement pour vous la puissance spirituelle de la matière... Matière fascinante et forte, matière qui caresses et qui virilises, matière qui enrichis et qui détruis, confiant aux influences célestes qui ont embaumé et purifié tes eaux, je m'abandonne à tes nappes puissantes. Par tes attrait

entraîne-moi, par ta sève nourris-moi, par ta résistance durcis-moi, par tes arrachements libère-moi, par toi-même enfin divinise-moi ».

Prière étrange, déconcertante, qui ne peut être mise sur toutes les lèvres, car elle suppose une longue expérience de détachement, une grande sûreté de soi. Ce matérialisme est celui de Saint-François célébrant le soleil, les eaux des sources et le chant des oiseaux, matérialisme tout pénétré de grâce et de confiance et que seule l'Incarnation de Dieu rendait possible.



Les idées du P. Teilhard sont-elles parfaitement orthodoxes ? Pour certains la question peut paraître oiseuse. En fait elle est essentielle : sans l'accord des théologiens, tout ce que nous venons de souhaiter ne saurait se réaliser dans les cadres du catholicisme actuel. Sans entrer ici dans une technicité rebutante, qu'il nous suffise d'indiquer les points de frottement.

L'idée d'une maturation de l'univers spirituel a besoin d'être acclimatée en chrétienté. Le livre, récemment traduit, du théologien suisse Hans Urs von Balthazar ⁽²⁾ montre quelle peine éprouve la pensée chrétienne pour assumer le devenir. La plénitude pour elle n'est pas devant, mais elle existe d'ores et déjà et la grâce ne saurait croître : « La vie chrétienne, écrit von Balthazar, ne peut être selon la grâce, la foi et la charité qu'une vie partant de la plénitude, et par conséquent une vie d'action de grâces. Comblée au delà de toute indigence et de toute espérance par la corne d'abondance de la vie éternelle, elle ne peut être que l'attestation constante de ce don de grâce... par conséquent il n'y a pas de degré de développement de la vie chrétienne au même sens que dans les schémas d'ascension ascétique et mystique des autres religions, mais seulement des degrés d'épanouissement de la vie de la grâce en nous, c'est-à-dire l'élimination toujours plus complète de tout ce qui fait encore obstacle à l'invasion de la grâce... Dans l'ordre chrétien, tout refus de partir de la plénitude est une forme d'incroyance ». A vrai dire rien de plus hostile à l'histoire que cette « théologie de l'histoire » ; le progrès, pour elle, n'édifie rien : il n'est valable qu'en ce qu'il détruit, en ce qu'il élimine des obstacles.

Pourtant la difficulté principale n'est pas là. Rien n'empêche en effet d'admettre que la matière soit plus ou moins apte à recevoir ou à laisser filtrer une grâce toujours, et dès l'abord, parfaite : c'est vers une aptitude croissante

(2) *Théologie de l'Histoire* (Plon, 1955).

qu'elle s'orienterait si nous y consentions et, peut-être, le progrès n'est-il pas autre chose. Une aptitude maxima signifierait l'anéantissement de la matière, sa mission achevée, le *retour* étant accompli. Une humanité — ou surhumanité — qui aurait réussi à faire passer ainsi l'Esprit à travers la matière se détacherait d'elle, aspirée pour ainsi dire par la grâce enfin pleinement ressentie; ce qui n'arrive de nos jours qu'à des âmes privilégiées et rares.

Non l'objection majeure est le reproche de naturalisme. Qu'est-ce à dire ? C'est affirmer que l'homme participe activement à l'avènement de l'Esprit, qu'il dépend de lui que toute la création avorte, en un mot que Dieu est soumis à sa créature. Ce qui, présenté ainsi brutalement, est contraire à tout esprit religieux. Et, pour le dire en passant, le progressisme, dans la mesure où il compte uniquement sur l'efficacité de l'homme, sera toujours et fatalement suspect aux religions. Nous ne pouvons ici aborder cette question où intervient l'immense mystère de la liberté et de la grâce. Qu'il suffise de dire que le P. Teilhard avait l'âme trop profondément religieuse pour favoriser l'orgueil humain. Au contraire, pourrait-on dire, en soulignant notre responsabilité en face du progrès de la connaissance scientifique et de l'évolution sociale, il contribuait à détruire la bonne conscience des âmes pieuses dont la sérénité n'est pas exempte de complaisance. On lui reproche d'avoir envisagé les rapports du temporel et du spirituel sous l'aspect d'une ascension du temporel vers l'Esprit, alors que l'esprit religieux insiste sur le mouvement inverse, la descente du spirituel qui vient « sauver » la créature. Mais *l'un ne va pas sans l'autre* : comme le montrait si bien Péguy, Dieu n'a pas voulu que la surnature contredise la nature, mais bien plutôt l'épanouisse. La grâce aux prises avec le monde, c'est l'histoire de l'humanité considérée dans son ensemble : l'histoire d'un avènement d'une mise au monde de l'Esprit. Encore une fois, pour le P. Teilhard, ce n'est pas l'homme qui marche, c'est l'Esprit qui se sert de lui pour avancer.

Ce reproche de naturalisme avait d'ailleurs été adressé, dès le Moyen Age, aux théologiens d'obédience thomiste, et encore au temps de Pascal, comme le montrent les premières Provinciales. Si l'on nous permet en effet d'élargir notre horizon afin de mieux situer une dernière fois le P. Teilhard, nous dirions volontiers que le christianisme se partage entre deux courants opposés, entre un pessimisme et un optimisme. En Occident la tendance pessimiste est représentée par la tradition augustinienne inspirée de Platon. De ce point de vue, le monde n'est qu'une apparence, la matière un obstacle, l'activité humaine un divertissement et peut-être une faute. L'augustinisme mal compris, c'est-à-dire réduit à ses formules, privé de son esprit, de son pathétique spirituel, a causé les

pires ravages: la Réforme en découle avec le Jansénisme. En face, les Pères de l'Eglise grecque mais aussi la philosophie thomiste ont eu de la matière une toute autre conception. Les uns réagissaient contre le pessimisme gnostique, l'autre s'inspirait d'Aristote. Or pour Aristote la matière n'est nullement mauvaise en soi, et c'est même là son principal sujet de querelle avec Platon. La matière est nécessaire à la forme et, si l'on veut, le spirituel a besoin du charnel pour se réaliser. Sans prétendre approfondir en quelques lignes cette opposition, nous dirons simplement qu'elle nous semble s'imposer à quiconque s'élève à une vision religieuse du monde. Le pessimisme est un acte d'humilité, l'optimisme un acte d'espérance; ce sont les deux versants d'une même Foi. L'augustinisme insiste sur le sentiment de perdition, d'impuissance, sur l'exigence d'un salut venu d'ailleurs, conféré du dehors, absolument gratuit et nullement mérité. L'espérance y est fondée sur une sorte de désespoir, et ce n'est point par hasard que Saint Augustin a d'abord été manichéen et a cru au Dieu du mal... C'est dans la tendance opposée que se situe le P. Teilhard, parmi ceux qui font confiance non seulement au Rédempteur mais au Créateur, convaincus que la nature, malgré le péché, reste foncièrement bonne. Quand on parlait au P. Teilhard d'une course à l'abîme, d'une évolution régressive, d'une catastrophe finale, il hochait la tête et ce n'est pas sa confiance dans l'homme ou dans la raison qui dictait sa réponse, mais bien sa confiance en Dieu. Non, ce n'est pas possible, pensait-il, cette immense aventure ne peut avorter... C'est, au bout du compte, une question de foi. S'il n'y avait que l'homme, la bombe atomique serait plus qu'une menace, elle serait une échéance. Mais la Vie a surmonté bien d'autres risques au long de son immense histoire; elle les a surmontés contre toute prévision raisonnable parce que c'est obscurément l'Esprit qui l'anime et qui l'élève jusqu'à lui, jusqu'à ce moment prodigieux où, enfin adulte, elle ouvrira les yeux et reconnaîtra son Père dans un élan d'amour qui n'aura plus de fin.

On peut dire qu'une sorte d'augustinisme disgracié travaille cruellement la pensée moderne: tous nos existentialistes partent de l'angoisse, de l'expérience tragique de la finitude, de l'absurde, du néant. Ce sont là des thèmes d'échec: il n'y a pas d'issue rationnelle à leur angoisse. L'originalité et l'importance du P. Teilhard n'en sont que plus manifestes. Avec lui la durée reprend un sens, une clarté d'aurore pénètre la nuit, l'homme rassuré se remet au travail, la Vie recommence. Comment n'aurait-il pas avec lui, derrière lui, une jeunesse enfin lasse de ces hymnes à la mort dont on veut l'ensorceler, pour qui le pessimisme n'est plus nécessairement une garantie de profondeur, ni le blasphème une preuve d'authenticité. Il y a dans la pensée du P. Teilhard je ne sais quel air de santé qui ne trompe pas: la joie ne doit pas

être tellement loin de la vérité; elle en jalonne toujours les approches. Et pourquoi faudrait-il donc passer par les convulsions du désespoir pour accéder à l'Etre ? N'est-il pas la Vie même ?

Ce qui restera du P. Teilhard c'est la découverte, ou plutôt la mise au grand jour d'une convergence entre l'espérance religieuse et l'évolution générale de la vie. Cette convergence, masquée aux yeux de beaucoup par des malentendus purement historiques, est indispensable au salut spirituel et même au progrès matériel de l'humanité. Que les chrétiens se persuadent que la science n'est pas « la négation de la vie, la négation de l'esprit, la négation de Dieu » ⁽³⁾, mais qu'elle pourrait justement le devenir s'ils lui tournaient le dos; que, réciproquement, les hommes engagés dans les luttes du siècle se persuadent que, sans le secours de l'Esprit, leur victoire risque de se retourner contre eux et leur tentative de libération s'achever en servitude. Nous dépensons, pour améliorer notre condition et percer l'énigme de la matière, une énergie prodigieuse et consentons, pour le bien-être de la postérité, des sacrifices qui vont jusqu'au don de la vie. Ces forces sont celles de l'humanité au travail: elles ont je ne sais quoi de grandiose et de sacré, par elles quelque chose s'accomplit d'essentiel qui relève de l'Etre. Il serait impensable que les « spirituels » s'en désintéressent sous prétexte qu'elles sont indifférentes ou mauvaises. Au contraire leur devoir le plus urgent serait d'imprégner de charité les institutions, de collaborer de tout leur cœur au progrès et de le sauver par leur présence, bref de rétablir des liens qui n'auraient jamais dû se rompre entre le travail humain et l'Esprit, entre la technique et la mystique.

JEAN ONIMUS.

(3) Le mot est de Lanza del Vasto dans les *Nouvelles de l'Arche*, Octobre 1955.

GABRIEL GERMAIN

RENCONTRE AVEC LE P. TEILHARD DE CHARDIN

C'est en Décembre 1924, ou au début de Janvier 1925 au plus tard, que l'on nous présenta un soir, au groupe catholique de l'Ecole Normale Supérieure (au groupe Tala, comme dit le patois du lieu) un père jésuite, inconnu de nous, qui s'appelait Teilhard de Chardin et prenait ses ébats dans la paléontologie. Un tel genre de monstre ne nous effrayait pas : nous étions tous des monstres naissants. Mais les monstres savants sont d'autant plus dangereux qu'ils sont plus jeunes. Il faut beaucoup d'intrépidité ou d'innocence pour s'avancer parmi eux

Nous nous réunissions rue de Grenelle, chez le P. Portal, lazariste, directeur du groupe. Je revois sans peine, autour de la très longue table à tapis vert, nos figures de jeunes gens sages, qui cachaient autant de railleurs sans pitié, disposés à dépecer l'orateur au retour, entre la place Saint-Sulpice et la rue d'Ulm.

Le P. Teilhard parla, et tout de suite il apparut qu'il comptait parmi les intrépides, non les innocents. De ma place, à une extrémité de la table, proche de l'entrée, je voyais presque de profil sa longue et impérieuse figure. Il parlait en tenant les yeux à demi clos, habitude ecclésiastique que je n'aimais pas chez d'autres, mais qui convenait, cette fois, au ton méditatif de l'entretien. Sa parole s'adressait à lui-même avant de nous parvenir, et c'est à cette descente intérieure qu'elle devait sa force.

Il ne s'agissait point de paléontologie. Ce scientifique avait choisi de nous entretenir de littérature, de la plus moderne en ce temps-là, d'André Gide, et plus particulièrement des *Nourritures Terrestres*, et plus singulièrement de nous montrer que la spiritualité chrétienne pouvait trouver son bien dans cet éloge du monde charnel. Non point qu'il en voulût christianiser l'auteur malgré lui. Non, mais à travers Gide,

en dépit de Gide, il cherchait dans le texte les sources vives où une âme chrétienne pouvait boire. Et il en trouvait.

Je l'entends encore répéter, en relevant la tête, frémissant d'enthousiasme contenu : « Toute sensation est d'une présence infinie ». Ou encore, étendant devant lui sa main longue et osseuse, « ...et la seule vue de mon poing sur la table ». Puis, pour montrer le sens de sa tentative, qui pouvait alors paraître téméraire, il termina, avec un feu qui le transfigurait : « Il faut élargir le Christ aux dimensions de l'univers tel que le montre la science moderne ; il faut ramener à lui, en lui, tous les éléments qui supportent de lui être intégrés ».

Je crois qu'il n'eut guère de détracteurs ce soir-là. Pour moi, qui commençais à me demander ce que je faisais dans le groupe Tala et remettais chaque jour en question, un peu plus profondément, toutes les bases de ma vie religieuse, la hauteur d'esprit de l'orateur m'avait rendu un instant confiance dans l'avenir intellectuel de l'Eglise. Pour la première fois je rencontrais dans son sein un homme qui tenait un langage inspiré. Je regrette de dire que je n'en ai jamais trouvé un second.

Cette rencontre eut d'ailleurs bientôt sur ma vie une répercussion singulière. Comme la plupart de mes camarades embarqués sur la galère des grands concours, j'avais peu lu mes contemporains. Je ne connaissais de Gide que *La Porte Etroite* qui ne m'avait point parlé au cœur. Une longue et forte maladie me donna tout aussitôt le temps de lire *Les Nourritures*, à quoi je n'aurais point songé sans la conférence du Père. Je les accueillis avec une émotion de convalescent toute semblable à celle qui les avait inspirées. Je fus conquis par elles pour des années, fortifié enfin dans ma « ferveur » par mon arrivée au Maroc, qui gardait alors toute sa fraîcheur de terre récemment émergée. Mais, malgré moi, en lisant et relisant *Les Nourritures*, en les incorporant à ma vie, je retenais quelque chose de l'interprétation mystique qui m'était restée gravée dans l'esprit. Si j'ai pu sortir de cette expérience sans m'y être décomposé, je le dois pour une part à la théologie enthousiaste du P. Teilhard. Je ne crois pas fortuit ce détour.

Les textes publiés de divers côtés ⁽¹⁾ depuis la mort du P. Teilhard de Chardin m'ont permis de réentendre sa voix. J'espère que seront levés les interdits qui rendaient à demi clandestines la plupart de ses publications religieuses. Mais

(1) En particulier dans *La Table Ronde* de juin 1955 et dans *Psyché*, n° 99-100.

il me suffit des pages que j'ai là. L'étonnement de ma jeunesse ne m'avait pas trompé : je le sais enfin — et non pas trop tard, car le contact des esprits n'a rien à faire avec leur présence terrestre — c'était bien là un des très rares hommes avec lesquels on puisse former société, si l'on se soucie de penser. Au-dessous de son altitude, il n'y a ni vision ni respiration.

Son habitude de brasser le passé humain par dizaines de millénaires, son souci de faire entrer l'évolution des vivants dans une perspective cosmique et théologique, son expérience des peuples et des continents, son âme réellement sacerdotale née pour l'offrande, tout lui rendait facile le survol des idées et des hommes, non pour mépriser les unes et les autres, mais pour les élever à leur vraie place. Dans les eaux pures de la connaissance et de l'amour il avait lavé à jamais l'affreuse crasse de nos scolastiques. Je ne pense pas seulement à celle des théologiens, mais encore plus à celle des manuels, des méthodes ossifiées, des systèmes clos, des traditions de pensée infestées de *prégamisme* ⁽²⁾, stupéfiants qui pénètrent jusqu'aux nerfs de l'âme et font des aveugles mentaux qui ne se doutent même pas de leur cécité.

Des intellectuels nos contemporains, il est sûr que beaucoup sont ainsi définitivement perdus pour l'intelligence. Teilhard de Chardin, Grousset, Malraux, Toynbee, Aurobindo, par des voies différentes, montrent comment on émerge des petites mares de spécialités et de continents, où l'homme reste un tétard. Le Terrestre Pensant encore à venir, s'il fait la paléontologie des esprit à notre niveau, discernera sans peine le petit nombre qui ouvraient le passage à la vie, et la foule des formes humaines condamnées, déjà étiquetées pour la vitrine des fossiles.

GABRIEL GERMAIN.

(2) Madariaga appelle ainsi la maladie qui consiste à penser et à agir comme si Vasco de Gama n'avait pas ouvert la route des Indes.

THEOLOGIE DU NEGRO-SPIRITUAL

Nous savons qu'il était pratiquement interdit dans tout le Sud des Etats-Unis, au temps de l'esclavage, de donner une quelconque instruction scolaire aux hommes de couleur, qu'ils fussent ou non affranchis. Le Code Pénal de l'Etat de Georgie est sur ce point formel : « Quiconque apprendra à un esclave, Nègre ou personne de couleur libre, la lecture ou l'écriture de caractères manuscrits ou imprimés, ou permettra à un esclave, Nègre ou personne de couleur libre, de l'aider à traiter des affaires en se servant de l'écriture, sera coupable d'un délit et puni par une amende ou une peine de prison dans la maison d'arrêt du Canton, ou même les deux, à la discrétion de la Cour ». (Cobb; Georgia Code. 1863. p. 878).

Par ailleurs, cependant, — et la constatation est encore valable de nos jours — le Sud a toujours été une région extrêmement religieuse et pratiquante. La plupart des planteurs du Sud, n'auraient jamais toléré que leurs esclaves ne fussent point baptisés. L'instruction religieuse devenait dès lors, non plus seulement autorisée, mais pratiquement obligatoire. Lorenzo Dow, le fameux voyageur, et moins fameux écrivain américain, raconte à ce propos dans son journal de voyage :

« Le Gouverneur C... m'invita à dîner. Je remarquais la quantité de ses esclaves de couleur qui étaient religieux, et la satisfaction qu'éprouvait le gouverneur à les entendre chanter et prier en dévotion pendant la nuit; l'esclave qui n'était pas religieux causait plus d'ennuis sur la plantation que tous les autres. »

Les propriétaires d'esclaves avaient ainsi trouvé une manière rationnelle et pacifique de neutraliser avant même qu'elles prissent corps les rebellions éventuelles; se souvenant des sanglantes révoltes d'esclaves conduites par John Brown, Nat Turner ou Denmark Vesey, ils cherchèrent à fixer les aspirations de l'homme noir en esclavage sur un autre plan que celui de la liberté humaine effective.

Ils réussirent dans ce dessein, mieux sans doute qu'ils ne l'escomptaient et jamais la fameuse boutade faisant de la religion « l'opium du peuple », ne se trouva prouvée de façon plus éclatante. Il convient de dire cependant, que l'esclave noir se prêtait fort naturellement à tous les exercices d'adoration mystique dont on lui enseignait la pratique.

Il ne nous appartient pas de rechercher ici les raisons de cette inclination inhérente à la race noire pour tout ce qui est culte, et occupons-nous seulement de ce qui en procéda : le Negro Spiritual. Les vertus théologiques de l'Homme Noir chrétien et esclave y sont exprimées de façon plus sincère et plus convaincante que dans toute autre forme d'expression.

La foi, l'espérance, la charité ; vertus des Chrétiens ; vertus des Nègres, des Esclaves.

Le renoncement à la liberté des hommes permettait à l'esclave de se préoccuper d'une toute autre liberté dont la mort était le point de départ. Il élaborait ainsi, peu à peu, un véritable système religieux dont lui seul possédait la clé et que l'on retrouve à travers ses chants. Ce système présente la particularité de contenir une double proposition. Essayons d'en pénétrer l'articulation.

Sans le vouloir le plus souvent, les Negro Spirituals expriment les tragédies de l'esclavage. Non pas en nous exposant crûment sous forme de plainte, les vicissitudes de la vie d'esclave, mais en nous faisant comprendre ces dernières à travers une certaine conception de l'Univers.

Cet Univers, pour le Nègre comprend un haut et un bas, deux pôles opposés portant à volonté les noms interchangeables d'Enfer ou de Paradis ; et, c'est ici qu'interviennent l'originalité du Système et sa dualité : l'Enfer et le Paradis, sont concrets. Ce sont des endroits qui existent et point seulement dans l'imagination. Mais ils ne sont pas forcément situés dans l'au-delà, car chaque être humain doit les connaître tous les deux. L'un pendant sa vie terrestre, l'autre après. Faisons-nous mieux comprendre : le Maître possède une somptueuse demeure, une jolie femme, des enfants bien élevés et richement vêtus, lui-même dispose d'une étincelante garde-robe. Il a plusieurs attelages et de nombreux chevaux. Des dizaines d'esclaves sont là pour le servir et pour subir ses mauvais traitements. Lui se repose en buvant des « Mint-Juleps » sur sa terrasse et en conversant avec ses voisins : Il connaît son paradis sur la terre mais ira droit en enfer après sa mort, car malgré son sentiment religieux, il restera un pêcheur devant l'Eternel. L'esclave, lui, subit son enfer sur la terre. Après sa mort, il se retrouvera au paradis pour le jugement

dernier et s'assiera à la droite du Seigneur. En attendant, il souffre, languit, espère et se prépare. Il se prépare par la prière; par l'adoration quotidienne, par une vie religieuse sans reproches. A la façon des véritables jansénistes, il gagne son coin de paradis à la sueur de sa foi.

Nous aurons l'occasion de revenir sur cette conception nègre de la vie présente et future, mais il était dès maintenant important d'en énoncer les fondements principaux. C'est en effet à partir de ces postulats fondamentaux que s'élabore toute la théologie des Negro-Spirituals.

« DIEU EST A L'ŒUVRE ».

Depuis fort longtemps, il a été décidé que le Nègre était « hyper-émotif » et « super-religieux », quel que soit son pays d'origine ou l'objet de sa croyance. Bien des gens ont prétendu et prétendent encore que les notions de Dieu exprimées dans « Green Pastures » (« Les Verts Paturages ») sont dans l'ensemble tout à fait représentatives de sa pensée religieuse. Tel n'est pas notre propos, ici de désavouer quoi que ce soit du contenu de cette pièce ou du film qu'on en a tiré ⁽¹⁾, mais les faits eux-mêmes, montrent bien que la conception de Dieu chez le Noir Américain, n'est pas et n'a jamais été, à quelques exceptions près, ce que « Green Pastures » pouvait faire croire à certains. On a beaucoup parlé, pour résumer cette œuvre du « Paradis vu par les Nègres ». Il serait plus exact de dire: « Le paradis du Nègre vu par les Blancs ».

En effet, les idées de Dieu que se fait l'homme de couleur américain sont, nous l'avons vu, déterminées avant tout par les conditions sociales dans lesquelles il vit. Et rien de moins. Ces idées, reflétées par les Negro-Spirituals peuvent être brièvement résumées ainsi :

Dieu est omnipotent, omniprésent, et omniscient. Dieu est souverain sur la terre comme au ciel (« Aucun homme ne peut le gêner »). Dieu est juste, même dans la cruauté à laquelle il a parfois recours. Les pêcheurs seront punis par Dieu, il veillera à ce que les mauvais soient détruits mais les bons seront appelés auprès de lui dans son paradis après leur mort organique. Dieu est vengeur et calculateur. C'est lui qui durcit le cœur de Pharaon de manière à pouvoir le punir ensuite dans la mer Rouge. Ce qui montre bien que Dieu est un guerrier et qu'il aide aux combats de son peuple élu. Des Spirituals comme « Go down Moses » et « Joshua fit de battle ob Jerico » sont pleins de cette assurance que Dieu prend soin des siens en participant à leurs luttes. « Mon Seigneur

(1) Film de Marcus Connelly, tiré de la « Fable » de Roark Bradford: « Ole man Adam and his chillun ».

est un puissant guerrier », dit le Spiritual, ou encore « Je suis un soldat du Seigneur ». Dieu allège le fardeau de ses enfants humains et leur rend plus supportables les « tourments de ce monde », tant qu'ils n'auront pas cessé à jamais.

Dans les chants tirés de l'Ancien Testament, l'esclave s'est fait chroniqueur à sa façon, se bornant à retracer les exploits des héros hébreux, du peuple d'Israël et de son Dieu, en en tirant des enseignements de patience, de courage, d'endurance, et de foi.

Mais cette foi, le plus souvent était dirigée vers un possible renouvellement des interventions de Dieu pour la libération de ses Elus.

*Dieu a délivré Daniel
Pourquoi ne me délivre-t-il pas ?*

Car naturellement, c'est bien le même Dieu qui continue de surveiller le processus de l'histoire terrestre.

*C'est le même aujourd'hui
C'est le même aujourd'hui
Et le Dieu qui vécut au temps de Moïse
Est le même aujourd'hui.*

Mais dans ces chants, montrant Moïse libérant son peuple avec l'aide de Dieu, David tuant Goliath, avec l'aide de Dieu, Josué s'emparant de Jéricho avec l'aide de Dieu, Ezechiel inspiré par Dieu, Schadrac, Meschac et Abed Nego, épargnés par la flamme de la fournaise avec l'aide de Dieu,

*Parce qu'ils avaient de la Religion
Et qu'ils croyaient dans le Seigneur*

il apparaît un très profond respect pour ces personnages, une grande admiration et une crainte immense envers le Dieu qui les gouvernait, et par dessus tout, une grande confiance en lui.

Les Spirituels « Beaucoup trimé ici-bas », « Fidèles, ne vous laissez pas abattre », ou « Tenez bon », illustrent assez cette foi inébranlable en Dieu. Car Dieu donnera le repos éternel à ceux qui peinèrent et souffrirent ici-bas.

Mais ce repos vient seulement après la mort, et pas pour tout le monde, les ailes et la tunique blanche ne seront pas portées par tous. Dans le Spiritual « All God's chillun got wings » l'esclave chante :

*J'ai une tunique, tu as une tunique
Tous les enfants de Dieu ont une tunique.
Quand j'arriverai au Paradis,
Je m'en vais enfiler ma tunique
Je m'en vais hurler ma joie dans tout le paradis de Dieu.*

Puis, regardant peut-être vers la maison de son maître ou vers l'intendant « Overseer » qui le surveille, son fouet à la main, il continue :

*Mais tous ceux qui parlent du Paradis
N'iront pas là-haut.*

Dieu seul, peut apercevoir, comprendre la peine de l'esclave. Son entourage est trop préoccupé par ses propres chagrins pour s'en inquiéter. Il chante :

*Personne ne sait quel est mon tourment
Personne ne le sait sauf mon Seigneur.*

Les réponses aux questions posées, la solution des problèmes, la fin des tourments, et le réconfort moral nécessaire en attendant, ne viendront point de l'homme et de la terre, mais de Dieu et du Paradis.

Ce monde n'est pas ma demeure,

chante l'esclave, ou mieux encore :

Le ciel sera ma demeure.

Ces phrases expriment assez l'inconfort du Nègre esclave dans les conditions de sa vie présente. Seuls, Dieu et Jésus, son fils, peuvent l'aider à gagner la foi et obtenir son billet de train pour le Paradis.

*Mon esprit est tourmenté
Si Jésus ne m'aide pas
Sûrement que je mourrai
Jésus, mon Sauveur
Sur toi je m'appuierai
Quand les tourments m'approcheront,
Tu seras mon ami vrai.*

C'est toute l'angoisse du Chrétien dans sa quête de la foi qui est ici exprimée. Sans la foi, la mort est inévitable et mourir dans ce Spiritual comme dans plusieurs autres prend un sens plus précis et plus terrifiant. Ce n'est plus la mort ouvrant la route du Ciel, mais la mort porte de l'Enfer. La mort intégrale, corporelle et spirituelle, sans rédemption, sans résurrection, sans Paradis, sans repos, sans liberté, sans Dieu. Heureusement pour les pêcheurs, tourmentés par la foi, Jésus arrange tout.

*Une petite causerie avec Jésus
Arrange tout, oui tout.
Seigneur, il y a des tourments de toutes sortes
Grâce à Dieu, je trouverai toujours
Qu'une petite causerie avec Jésus
Arrange tout, oui, tout.*

*Mon frère, je me souviens
Quand j'étais un pêcheur égaré
Je criais : « Aie pitié Jésus »
Mais mon âme restait troublée.
Jusqu'à ce que j'entende le Roi Jésus me dire :
« Viens à moi, je suis ton chemin ».*

*Une petite causerie avec Jésus
Arrange tout, oui tout !*

Dieu est très indulgent. Il comprend que les hommes puissent parfois être arrêtés au bord de ses voies par le doute. Il les aide alors à vaincre leurs hésitations s'ils le lui demandent :

*Seigneur, rends moi plus saint,
Seigneur, rends moi plus saint,
Seigneur, rends moi plus saint,
Jusqu'à ce qu'on se retrouve.*

Ou encore :

*Prions Dieu tous ensemble à genoux, à genoux,
Prions Dieu tous ensemble à genoux, à genoux,
Quand je tombe à genoux
Mon visage au soleil levant
Oh, Seigneur, aie pitié de moi.*

Et toujours :

*Oh, Seigneur, Oh mon Seigneur, Oh, mon bon Seigneur,
Empêche moi de sombrer, Empêche moi de sombrer ;
Je vais te dire ce que je veux faire,
Empêche moi de sombrer
Je veux aller au Ciel moi aussi,
Empêche moi de sombrer,
Je regarde dans le lointain, et qu'est-ce que je vois ?
Empêche moi de sombrer
Je vois les anges qui me font des signes
Empêche moi de sombrer*

C'est la peur d'être placé parmi les méchants et les pêcheurs au jour du jugement qui inspire toutes ces prières angoissées demandant l'aide du tout puissant, car, comme il est écrit dans le Psaume de David : « Les méchants ne résistent pas au jour du jugement ni les pêcheurs dans l'assemblée des justes ».

Autrement, mise à part cette crainte de ne pas être le bienvenu au paradis après la mort, la représentation chez le Nègre de « La brillante demeure céleste » ne lui fait pas du

tout craindre cette mort, mais peut-être au contraire la souhaiter, cent fois préférable à la souffrance terrestre.

*Bientôt c'en sera fait des tourments de ce monde,
Tourments de ce monde, tourments de ce monde,
Bientôt c'en sera fait des tourments de ce monde,
J'irai vivre avec Dieu.*

Les Esclaves croyaient fermement que Dieu se manifestait dans le monde de la nature. Ils croyaient avec Pope, qu'

*Il réchauffe dans le soleil, rafraîchit dans la brise,
Brille dans les étoiles, et fleurit dans les arbres.*

On trouve une très précise illustration de cette théorie dans le magnifique Spiritual: « Steal away to Jesus » (Echappe toi vers Jésus).

*Les grands arbres se courbent,
Les pierres tombales éclatent
Pauvres pêcheurs se tiennent tremblants;
Mon Seigneur m'appelle,
Il m'appelle par l'éclair
Il m'appelle par le tonnerre.*

Cette conception n'a rien de très original si l'on y regarde de près, et nous sommes malgré nous tentés de rapprocher les vers que nous venons de citer de ceux du livre de Job :

*Les colonnes du Ciel s'ébranlent
Et s'étonnent à sa menace.
Par sa force il soulève la mer
Par son intelligence il en brise l'orgueil.
Son souffle donne au ciel la sérénité;
Sa main transperce le serpent fuyard.
Ce sont là, les bords de ses voies,
C'est le bruit léger qui nous en parvient,
Mais qui entendra le tonnerre de sa puissance ?*

Les esclaves croyaient également que la révélation de Dieu pouvait s'opérer dans la conscience des hommes. Le refrain du même Spiritual « Steal Away », indique :

La trompette résonne au dedans de mon âme

En fait, ils croyaient en une révélation directe et immédiate comme le montre ce passage d'une autre mélodie :

*Je me demande où sœur Mary s'en est allée,
J'ai eu des nouvelles du ciel aujourd'hui ;
Ce sont de bonnes nouvelles et je remercie Dieu.*

Nous avons déjà dit que les esclaves croyaient en la toute puissance de Dieu et en son parfait savoir, écoutons les chanter ces suprêmes pouvoirs :

*Il a le monde entier entre ses mains
 Il a le grand monde rond entre ses mains
 Il a le large monde entre ses mains
 Oh, il a le monde entier entre ses mains.
 Il a le vent et la pluie entre ses mains
 Il a le soleil et la lune entre ses mains
 Il a le monde entier entre ses mains.
 Il a le tricheur entre ses mains
 Il a le tout petit bébé entre ses mains,
 Il a vous et moi, mes frères entre ses mains
 Il a vous et moi, mes sœurs entre ses mains
 Il a le monde entier entre ses mains.*

Mais la plus grande préoccupation de l'esclave, et partant, sa plus grande crainte proviennent de l'omniprésence de Dieu. Dieu est en toutes choses, Dieu est partout qui note au jour le jour les faits et gestes de tous pour en tenir compte au jour du jugement. « Dieu a les yeux sur vous » est le titre d'un de ces Spirituals prêchant la bonne conduite.

*Oh, il voit tout ce que vous faites,
 Il entend tout ce que vous dites,
 Mon Seigneur est tout le temps en train d'écrire.*

Cette crainte est à l'origine de la morale chrétienne des esclaves américains. Il serait sans doute exagéré de prétendre que ces esclaves respectaient toujours et en tous points, les règles du décalogue, mais il est certain dans tous les cas qu'ils concédaient à la religion une importance éthique. C'est ainsi qu'un auteur américain impartial a pu écrire : « S'il me fallait rechercher les saints de l'Amérique, je ne serais pas surpris d'en trouver la plus grande partie parmi les esclaves du Sud » ⁽²⁾.

Le Negro-Spiritual « Plenty good Room » donne un aspect de la morale des esclaves nègres :

*Ce n'est pas moi qui ferais un pêcheur
 Ce n'est pas moi qui dirais un mensonge
 Car si mon Seigneur m'appellait à lui,
 Je ne serais pas prêt à mourir.*

Au terme d'une vie dévote et vertueuse avec tout ce que ces deux adjectifs peuvent comporter de sacrifices et d'abnégation, la mort ne sera pas une fin mais un commencement.

(2) Rev. H.H. Proctor, D.D. of the First Congregational Church (colored), Atlanta, Georgia.

Les esclaves, en effet, ne considéraient la mort que comme une période de transition, un passage d'une vie à une autre, une traversée. Ici, le symbolisme et l'imagination n'ont plus de bornes. Les Negro-Spirituals qui suggèrent le processus de la mort sont innombrables. Ce sont, presque toujours les plus émouvants.

« MON NAVIRE EST SUR L'OCÉAN ».

Il est écrit dans la Bible que le Jourdain était le fleuve que devaient franchir les enfants d'Israël pour pénétrer en terre promise. C'était la dernière frontière, l'ultime obstacle. La terre promise de l'esclave étant le paradis qu'il compte atteindre, il a conservé la même terminologie. Le fleuve Jourdain, dans les Negro-Spirituals, est ce qui sépare la terre du paradis, la vie présente de la vie future. Le rôle de la mort est précisément d'assurer cette traversée. Elle se présente sous la forme d'un navire : c'est parfois l'Arche de Noé elle-même,

*Oh, la vieille arche remue, remue, remue
Oh, la vieille arche remue
Et je rejoins ma demeure*

Ou bien c'est « Le vieux navire de Sion » :

*C'est le vieux navire de Sion,
C'est le vieux navire de Sion,
Tous à bord, tous à bord, tous à bord,
Il a débarqué ma vieille mère,
Tous à bord, tous à bord,
Il a débarqué mon vieux père,
Il peut en débarquer bien d'autres,
Tous à bord, tous à bord, tous à bord,*

Une version différente du même Spiritual est encore plus naïve et plus explicite :

*Le navire évangélique met à la voile
Hosann - sann
Oh, Jésus est le capitaine,
Hosann - sann
Les anges sont les matelots
Hosann - sann
Oh, ton bagage est-il prêt ?
Hosann - sann
Oh, as-tu ton billet ?
Hosann - sann*

Naturellement, le navire fait sans cesse l'aller-retour entre la terre et le royaume des cieux où il débarque les élus.

*Je me suis tenu sur le bord du Jourdain, . .
Attendant ce navire qui fait la traversée.*

Une autre représentation du dernier voyage fait intervenir un moyen de transport différent. James Weldon Johnson, dans la préface qu'il écrivit à son fameux recueil de sermons nègres : « God's Trombones » ⁽³⁾ parle du « Train Sermon ». Il s'agit d'une des paraboles les plus fréquemment employées par les prédicateurs noirs de jadis dans leurs sermons. Elle représente Dieu et le Diable conduisant un train chacun, l'un rempli de saints qui prend la direction du paradis et l'autre de pêcheurs roulant tout droit vers l'enfer. Les Negro-Spirituals utilisant le même symbole sont nombreux.

*Même train, transporte ma mère;
Même train, reviendra demain;
Même train, même train.
Même train sifflant dans la gare,
Même train, reviendra demain,
Même train, même train.*

Mais la plus belle représentation du transport vers la terre des morts est sans nul doute celle que les Nègres ont emprunté au second livre des rois. Il y est raconté que le prophète Elie fut enlevé à la vue de son disciple Elysée sur un char de feu traîné par des chevaux. Dans ses Spirituals appelant la mort régénératrice, l'esclave chante :

*Descends, doux chariot
Pour me transporter vers ma demeure
J'ai regardé par delà le Jourdain, et qu'est-ce que j'ai vu ?
Une troupe d'anges venus me chercher
Pour me transporter vers ma demeure.
Si tu y arrives avant moi,
Dis à tous mes amis que j'arrive moi aussi.
Descends, doux chariot
Pour me transporter vers ma demeure.*

« Tous mes amis », ce sont, dans l'esprit de l'esclave : Noé, David, Moïse, Daniel, Josué, Gédéon, Jésus, Jean-Baptiste, etc... Qu'il est sûr de retrouver dans le royaume de Dieu.

*Mon navire est sur l'Océan,
Mon navire est sur l'Océan,
Pauvre pêcheur, bon voyage !
Mon pêcheur, bon voyage !*

(3) New-York The Viking Press 1927. Voir : « Les Cahiers du Sud » 1930, n° 125 et 126.

*Je m'en vais voir le bon vieux Daniel
 Je m'en vais voir la pauvre Marie
 Je m'en vais voir mon Seigneur
 Mon navire est sur l'Océan
 Pauvre pêcheur, bon voyage !*

Un autre chant encore plus joyeux, ne se contente plus de réclamer la venue du Chariot, mais annonce son arrivée prochaine :

*Bonnes nouvelles ! Le chariot arrive,
 Bonnes nouvelles ! Le chariot arrive,
 Et je ne veux pas qu'il me laisse derrière lui.*

Car il ne s'agit pas de rater le chariot. En effet, si le train et le bateau font l'aller-retour, le chariot, lui, ne fait qu'un voyage de temps à autres. Tant pis pour ceux qui l'auront manqué, ils ne feront pas une entrée sensationnelle dans le pays des morts et en seront réduit à voyager en train.

*Le vieux chariot s'éloigne en roulant
 Si vous ne vous accrochez pas derrière
 O Chrétiens, le vieux chariot s'éloigne en roulant
 Si ta mère veut partir
 Il lui faut porter une couronne d'étoiles,
 Et il lui faut s'accrocher derrière.*

Dans certains Negro-Spirituals, cependant, la mort ne revêt pas une apparence aussi grandiose, ni seulement féérique. Si le symbolisme reste intact, le symbole perd de sa saveur. La mort y est en quelque sorte humanisée.

*Oh, la mort, c'est un petit homme
 Et il va de porte en porte,
 Il tue quelques âmes et en blesse quelques-unes
 Et il laisse quelques âmes pour prier.*

Dans un autre Spiritual, il n'est question que des mains de la mort :

*La mort va poser sur moi ses mains froides et glacées
 Un de ces quatre matins
 Ça ne sera pas long
 Vous me chercherez,
 Et je serai parti*

« SEIGNEUR, QUEL MATIN ».

Dans la hiérarchie des manifestations divines, telles que le Nègre les entrevoit, le Jugement dernier suit la mort de près. Il y a cependant une certaine épaisseur de temps séparant

la fin de la vie terrestre du commencement de l'existence céleste — ou infernale suivant le cas. Au sujet de cette épaisseur de temps, nous n'avons, cependant aucune indication de durée ou de lieu. On ne peut savoir par les textes des Negro-Spirituals combien de temps le Nègre attendra le jour de son jugement, et où il sera. Mais comme il l'exprime :

*Vous pouvez m'enterrer à l'est,
 Vous pouvez m'enterrer à l'ouest,
 Mais j'entendrai sonner la trompette
 En ce matin-là, en ce matin-là !
 Mon Seigneur, comme j'ai hâte de partir
 Pour entendre sonner la trompette !
 En ce matin-là !
 Les bons vieux chrétiens en ce jour-là,
 Ils prendront des ailes et s'envoleront.*

La vie, la mort, le Jugement, le Paradis, tel est le processus idéal conçu par l'esprit des esclaves. Nous savons ce qui se passe et le temps qui s'écoule entre la vie et la mort, entre le jugement et le paradis, mais le passage de la mort au jugement nous échappe, comme il échappait sans doute aux esclaves, eux-mêmes, puisqu'ils n'y ont jamais fait allusion. C'est à n'en point douter une période d'attente dans l'anti-chambre du paradis.

En ce qui concerne, par contre le Jugement proprement dit, les renseignements et les détails abondent. Ils sont en général, et tout naturellement inspirés par l'Apocalypse de Jean, « De book ob de rebelations » ⁽⁴⁾, comme l'appellent les Nègres américains.

Le fameux « Matin du Jugement » revêt dans les Spirituals, qui y sont consacrés un aspect tellement terrifiant que l'on ne peut manquer d'y être sensible :

*Mon Seigneur, Quel matin !
 Mon Seigneur, Quel matin !
 Quand les étoiles commencent à tomber.
 Quand les étoiles commencent à tomber.*

C'est dans une matinée qu'aura lieu le Jugement dernier. Un très vieil hymne, dont on ne trouve trace dans aucune des anthologies courantes est ainsi construit :

*Oh, il s'en va réveiller les morts,
 S'en va réveiller les morts
 Dieu s'en va réveiller les morts,
 Un de ces matins brillant et clair
 Dieu s'en va réveiller les morts.*

(4) Le livre des Révélations.

C'est bien entendu, l'archange Gabriel qui est l'instrument du Seigneur, au jour du Jugement dernier. Le Seigneur lui dit :

*O, prends ta trompette, Gabriel,
Et descends sur la mer.
Mais ne fais pas résonner ta trompette
Jusqu'à ce que je t'en donne l'ordre*

Et dans ce Spiritual « En ce grandiose matin naissant » :

*Le Seigneur dit à Gabriel
Prends ta trompette d'argent
Souffle dans ta trompette, Gabriel !
Seigneur, soufflerai-je fort ?
Souffle, avec calme et douceur,
N'alarme pas mon peuple
Dis lui de venir au jugement.
Souffle dans ta trompette, Gabriel !
Seigneur, soufflerai-je fort ?
Souffle comme sept salves de tonnerre !
Réveille les nations vivantes,
Place un pied sur la terre ferme,
Place l'autre sur la mer.
Souffle dans ta trompette, Gabriel !*

Et c'est cette sonnerie de trompette qui donne le signal des manifestations de la puissance divine, telles qu'elles auront lieu au matin du Jugement dernier. Le texte du Spiritual continue en ces termes :

*Alors, tu verras les cercueils éclater,
Tu verras les ossements desséchés arriver en rampant.
L'enfer en flammes se découvrira
Alors le dragon sera lâché
Où cours-tu, pauvre pêcheur ?
Où cours-tu, pauvre pêcheur ?
En ce grand matin naissant
Bon voyage ! Bon voyage !
Alors tu verras les pêcheurs se lever
Alors tu verras le monde en flammes,
Alors tu verras la lune ensanglantée,
Tu verras les étoiles s'écrouler
Tu verras les éléments en fusion
Tu verras les éclairs fourchus
Alors tu pleureras pour avoir de l'eau fraîche
Tandis que les Chrétiens chanteront dans la gloire.
Alors tu verras les Chrétiens se lever
Tu verras les vertueux en marche.*

*Regarde les marcher vers le ciel !
 Alors tu verras mon Jésus arriver
 Accompagné de ses anges sacrés
 Et prendre les vertueux chez lui dans la gloire
 Là, ils vivront avec Dieu pour toujours
 Assis à la droite de mon sauveur.
 En ce grand matin naissant
 Bon voyage ! Bon voyage !
 En ce grand matin naissant
 Bon voyage ! Bon voyage !*

Il est inutile, croyons-nous, de faire un long commentaire de ce Negro-Spiritual, particulièrement dramatique, et suffisamment significatif pour s'en passer.

Nous y voyons d'une part les pêcheurs se dresser à l'appel de Gabriel, et ce qui se produit alors. Le déchirement des éléments naturels et la vision de l'Enfer, avec tout ce qu'il comporte de cruel résumé dans la phrase: « Alors tu pleureras pour avoir de l'eau fraîche ». Car le Jugement est en même temps personnel et cosmique. Les rochers et les montagnes, les étoiles, la lune, la mer, sont mêlés à cette intervention divine, si brutale et si définitive. Les Chrétiens, par ailleurs, qui se sont dressés au même appel de la trompette de Gabriel, n'assistent qu'à un spectacle serein, leur laissant présager avec bonheur ce que sera le Paradis.

Le Jugement survient en temps voulu. C'est le moment où la signification intrinsèque des actions de chaque homme est révélée. Dieu réglera le destin de chacun en fonction de son histoire et de sa vie. C'est comme nous avons déjà pu le constater à cause de cette perspective du jugement dernier que la vie terrestre des esclaves était aussi soumise aux règles de la religion rédemptrice.

Tous les hommes sont jugés. Le juge est impartial. Les excuses ne sont d'aucun secours, car Dieu, le juge, connaît toutes les histoires, et nul ne peut lui en conter. Il libérera ses élus seulement en les appelant un par un dans son Paradis. Il existe au sujet de cet appel de Dieu, un très beau Negro-Spiritual: « Nous serons bientôt libres ». Mais outre sa portée religieuse, ce chant joua un petit rôle historique pendant la guerre de Sécession.

Pour avoir eu le courage et l'audace de le chanter, un certain nombre de Nègres esclaves furent sévèrement châtiés et mis en prison à Georgetown (South Carolina): « Nous serons bientôt libres » était en ce temps-là, une assertion trop dangereuse, et bien que ce chant fut très ancien, les esclaves en l'interprétant, avaient dû certainement en outrer l'emphase et la jubilation. Le vers: « Le seigneur nous appellera chez

lui », fut évidemment jugé par trop symbolique. Le Colonel Higginson raconte dans son étude sur les Negro-Spirituals ⁽⁵⁾ qu'un petit garçon lui donna la raison de l'émoi que ce chant causa chez les Blancs : « Dey tink '' De Lord '' mean for say '' De Yankees '' » (Ils pensent que '' Le Seigneur '' signifie '' Les Yankees '').

Mais ce qui nous intéresse présentement dans ce Spiritual, c'est au premier chef la pensée religieuse qui y est exprimée. La pensée d'arriver bientôt au Paradis, répondant ainsi à l'appel du Seigneur :

*Nous serons bientôt libres,
 Nous serons bientôt libres,
 Nous serons bientôt libres,
 Quand le Seigneur nous appellera chez lui
 Mon frère, combien de temps
 Mon frère, combien de temps
 Mon frère, combien de temps
 Avons-nous souffert ici-bas ?
 Ça ne sera pas long
 Ça ne sera pas long
 Ça ne sera pas long
 Avant que le Seigneur nous appelle chez lui
 Nous marchons sur le chemin bourbeux
 Nous marchons sur le chemin bourbeux
 Nous marchons sur le chemin bourbeux
 Où le plaisir ne meurt jamais,
 Nous marcherons dans les rues en or
 Nous marcherons dans les rues en or
 Nous marcherons dans les rues en or
 Où le plaisir ne meurt jamais
 Mon frère, combien de temps,
 Mon frère, combien de temps,
 Mon frère, combien de temps,
 Avons-nous souffert ici-bas ?
 Nous serons bientôt libres
 Quand le Seigneur nous appellera chez lui.*

« PLEIN DE BONNES PLACES ».

Les chemins bourbeux des plaisirs terrestres sont mis en parallèle avec les rues dorées de la demeure céleste. Car, pour le Nègre esclave, les uns sont aussi réels que les autres.

Le Paradis est un lieu-dit — et non pas seulement une entité, une création de l'esprit — la pensée qui concerne le

(5) Colonel Thomas Wentworth Higginson « Negro-Spirituals » The Atlantic Monthly. June 1867.

Paradis est spatiale. C'est la pensée qu'exprime Jésus dans la 4^{me} Evangile: « Il y a plusieurs demeures dans la maison de mon père. Si cela n'était pas, je vous l'aurais dit. Je vais vous préparer une place ». Ces mots donnent un aspect concret à toutes les aspirations terrestres de l'esclave. Il chante ainsi:

*Plein de bonnes places, plein de bonnes places
Plein de bonnes places dans le royaume de mon père
Plein de bonnes places, plein de bonnes places,
Choisis ton siège et assieds toi.*

Nous avons dit plus haut que le film « Les Verts Paturages » ne donnait qu'une idée simpliste et incomplète de la véritable conception nègre de Dieu. Il nous faut cependant avouer que lorsque l'on analyse sa conception du Paradis, les fantaisies imaginatives de l'esclave noir, telles qu'elles se trouvent exprimées dans ses chants (et non plus dans les historiettes de Roark Bradford) risquent parfois de faire passer les contes de Perrault pour de la littérature de manuels.

Essayons de faire une peinture sommaire de la demeure céleste du Nègre — son « Home » — en superposant divers détails appartenant à plusieurs Spirituals que nous ne pouvons citer, faute de place.

Le Paradis est rempli de pantoufles en or et en argent, de couronnes d'étoiles, de bijoux et de ceintures en or. Il s'y trouve des tuniques d'un blanc immaculé, incrustées de pierres précieuses, des ailes en plumes de cygne blanc. Les arbres du Paradis sont chargés de fruits extraordinaires dont l'esclave fera ses délices en glissant dans les rues en or. La porte du Paradis est faite de perles ou d'or, les maisons y sont en cristal ou en pierre de Jaspe. Autour de l'esclave, l'orchestre céleste dont les instruments sont en or ou en argent, joue des hymnes de gloire. Lui-même est couronné de lauriers de cette même gloire et tient dans sa main les palmes de la victoire ou le rameau de la paix. Il rencontre dans ces rues paradisiaques tous les êtres qu'il a chéris, les siens aussi bien que Jésus, ou les personnages bibliques; il marche et parle avec eux, dans le calme et la sérénité d'un éternel printemps.

On ne peut s'empêcher devant toutes ces fantaisies dorées ou argentées de penser « à la fille du Roi d'Espagne » dans les « Contes de ma mère Loya », et à la pomme d'or ou à la poire d'argent qui sont aussi sans aucun doute les vestiges de compositions antérieures, naïves comme les Negro-Spirituals dont nous parlons. Ces derniers eux-mêmes s'inspirent de détails contés préalablement aux esclaves.

*Je ne suis jamais allé au Paradis
Mais on m'a raconté
Que les rues sont en or
Et les portes en perles.*

On a beaucoup parlé, à propos des Negro-Spirituals d'un adoucissement naïf de la religion Chrétienne. C'est très certainement une assertion exacte, mais dont il ne convient pas, croyons-nous, d'exagérer l'importance. Dans ses représentations de la vie future, l'esclave n'a pas fait qu'extérioriser (comme on l'a pu écrire) des fantaisies naïves telles que seuls les cerveaux enfantins d'êtres frustes et primaires pouvaient les produire. Il y a un peu de cela, bien sûr, mais nous voyons également une raison matérielle à ces rêves paradisiaques.

Qui pourrait dire en effet, ce que signifiait pour l'esclave, une paire de pantoufles dorées, lui qui marchait nu-pieds la moitié de l'année, et n'avait pour se chauffer le reste du temps que des morceaux de chiffons ? La tunique, comme les pantoufles, la « couronne de perles, les ailes blanches » étaient, de même que tous les autres merveilleux ornements, aussi réels dans son esprit, que ses propres hardes. Il demande à son voisin :

*Quelle sorte de souliers, vas-tu mettre ?
Quelle tunique porteras-tu ?
Comment sera ta couronne ?*

La plupart des Negro-Spirituals participent d'un autre monde. Ils sont « other-Worldly » selon l'adjectif intraduisible, dans ce sens qu'ils incitent leurs auditeurs à renier le monde présent, et à ne le considérer que comme un séjour de transition temporaire. Seul, le Paradis entrevu avec l'imagination cristallisante de l'esclave, verra la réalisation totale des désirs et des besoins a priori refusés ici-bas.

Dieu exaucera les souhaits de ses « Chillun » ⁽⁶⁾ non pas dans ce monde des hommes mais dans le monde à venir qui est précisément le sien. Les souffrances et les humiliations endurées sur cette terre seront largement compensées par la gloire et la paix. Au travail forcé succédera le repos éternel. Une brillante demeure remplacera la case obscure. Le Nègre enfin aura un nom, car même ce privilège lui est refusé sur terre. On l'appelle « Tom » ou « Sambo », « Dock »,

(6) Children.

« Booker », etc... Dans le Paradis, il aura un vrai nom de Chrétien et deux prénoms ⁽⁷⁾.

Le Paradis est aussi personnel que les faits de sa propre expérience. Là enfin, se trouve l'endroit où l'esclave comptera pour quelque chose et ne sera plus une innommable bête de somme. Il atteindra enfin à la dignité d'un enregistrement personnel et nominal :

*O, écrire mon nom, O, écrire mon nom,
Les Anges dans le ciel vont écrire mon nom,
Oui, écrire mon nom avec une plume en or,
Les Anges dans le ciel vont écrire mon nom.*

Le prédicateur Noir du temps de l'esclavage, constituait le principal facteur déterminant de la destinée spirituelle des communautés esclaves. C'est sans doute à lui qu'il faut attribuer cette faculté d'avoir donné aux masses de ses congénères une manière de voir, ou d'entrevoir les manifestations divines, appelée à devenir une véritable porte de l'espoir.

Convaincu du fait que chaque humain sans distinction de race, de couleur ou de croyance était un « Enfant de Dieu », il en rendait ses fidèles d'autant plus convaincus que les paroles des « maîtres » tendaient souvent à réfuter cette assertion. Il leur disait ainsi : « Vous aussi êtes créés à l'image de Dieu, vous n'êtes pas des esclaves, vous n'êtes pas de « Sales moricauds », vous n'êtes pas des « fils de putes ». Vous êtes les enfants de Dieu, aussi bien et mieux que vos maîtres ». L'esclave en fit un chant :

*Vous pouvez parler de mon nom, autant qu'il vous plaira
Et le galvauder partout,
Mais je crois sincèrement que je suis un enfant de Dieu
Marchant sur la route du Ciel.*

C'est véritablement à partir de cette assurance d'être des enfants de Dieu, que les esclaves nègres des Etats-Unis parvinrent à transcender les vicissitudes de leur vie de souffrances et d'humiliation pour mettre au monde le chant populaire religieux : le Negro-Spiritual, une des plus belles formes d'expression, qui soient au monde. La seule vraiment originale que possède l'Amérique, qu'elle le veuille ou non.

PAUL-R. LÉVY.

(7) Après la proclamation de l'Indépendance, il y eut chez de nombreux esclaves affranchis le sentiment que « John » ou « Hatcher's John » par exemple, n'était pas précisément le nom qui convenait à un homme libre, et dans bien des cas le nom se trouva ainsi transformé en John S. Hatcher, le « S » ne correspondant à aucun prénom, mais étant simplement une partie de ce que le Nègre appelait « His entitles », ses titres.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

VORONCA LE DONATEUR

*Etions-nous allés au devant du temps ? Etions-nous
Allés à la rencontre de cette saison énorme
Où brillent les innombrables soleils de l'amitié ?
Et la vision prenait-elle la place de l'œil, la chanson celle de l'oreille ?*

I. V.

« Voilà déjà dix ans que Ilarie Voronca n'est plus parmi nous. Jamais ferveur ne fut plus chaleureuse que la sienne : il se sentait frère de ceux qu'il connaissait et qu'il ne connaissait pas, mais aussi frère des bêtes et des choses, des livres et des villes, de l'espoir et du malheur. C'est ce don de profonde fraternité qui a imprégné dans chacun de ceux qui l'aimaient, le sentiment qu'une part de soi-même a été emportée par sa mort ». Ainsi s'exprime Tristan Tzara dans la préface qu'il a écrite pour les *Poèmes choisis* d'Ilarie Voronca, préface admirable de densité, digne en tous points des exigences de la poésie et de l'amitié, si mesurée jusque dans certaines mises au point que tous ceux qui connurent Voronca voudraient la faire leur. On se doit aussi de rendre hommage à Pierre Seghers qui en condensant en un mince volume d'une soixantaine de pages l'essentiel de l'œuvre de Voronca (qui comporte quinze livres de poèmes et six romans) nous laisse imaginer et souhaiter ce que pourrait, ce que devrait être une véritable anthologie de Voronca. Certes il y a des déchets dans la production par trop généreuse du poète ; elle pêche, c'est la rançon de toute ferveur, par un certain défaut de

rigueur intellectuelle ; elle bourgeoine parfois plus qu'elle ne porte fruits, et j'entends bien qu'il faille élaguer le bois mort. N'empêche, comme disait Holderlin qu' « on ne met pas les cèdres dans les pots à fleurs », et que Voronca, ce « poémier », ce fabuleux verger mérite infiniment mieux que toutes ces plantes de serre dont nos éditeurs encombrant leurs anthologies. J'ai la conviction de ne point obéir à l'amitié en plaçant ainsi la cause d'un poète dont la grandeur n'a cure de ma caution. Toutes les objections que l'on peut faire au lyrisme de Voronca me gênent d'autant moins qu'il m'a été donné d'en faire part à Voronca lui-même, moins d'ailleurs pour le mettre en garde, c'eût été bien inutile, contre de prétendues fautes de goûts inhérentes à sa nature, que pour le persuader qu'en fin de compte il était dans le vrai et qu'une critique par trop « dégénérée en intelligence » serait bien forcée d'en convenir quelque jour. Je crois que ce jour est venu.

Il faut savoir gré à Tristan Tzara de ne pas tirer de leçon « d'un drame individuel qui dans sa trajectoire enferme ses tenants et son aboutissement, sa clarté aveuglante et son obscurité devant le raisonnement ». Il serait assez vain de tenir pour exemplaire le suicide de Voronca lorsque toute son œuvre est une exaltation de la vie, une frémissante invite au bonheur. « On peut cependant affirmer, suggère Tzara, que le désespoir prit pour Voronca les dimensions de son trop puissant optimisme, débordant des limites de cette passionnée recherche de la vérité que de nombreux poètes ont transformée en règle de vie. « C'est là une explication rationnellement satisfaisante et qui ne va pas à l'encontre du lyrisme de Voronca. Il en est une autre que dégagerait sans peine une biographie tant soit peu méthodique, à savoir que le suicide de Voronca est un simple accident, qu'il résulte d'une désillusion sentimentale et que par là il n'apporte aucune lumière sur l'œuvre. Tous ceux qui ont connu Voronca savent à quoi s'en tenir à ce propos. Il est donc parfaitement inutile d'exalter ou de justifier un suicide qui est absolument étranger aux recherches et à l'action du poète. De toute façon on est en droit d'affirmer que Voronca, authentique précurseur de la poésie engagée, n'avait aucune raison de désert le combat qu'il menait. C'est à juste titre que ses compagnons le tiennent pour un des plus purs interprètes de leurs aspirations : « Il confirme la justesse de nos luttes qui furent aussi les siennes. Le plus bel hommage que l'on puisse rendre aux souffrances du poète c'est de les savoir fécondes pour ceux qui croient en la splendeur de la vie ».

Ilarie Voronca était venu en France au début des années 30, à peu près en même temps que son compatriote Benjamin Fondane dont l'influence et le destin devaient être

aussi exemplaires. Ils ont représenté dans le monde intellectuel de l'immédiate avant-guerre, dans le creuset parisien cet apport roumain qui se renouvelle à chaque génération depuis au moins un demi-siècle, apport sans lequel la poésie contemporaine française ne serait pas ce qu'elle est. Tout comme la Lithuanie avec Milosz et la Pologne avec Apollinaire, la Roumanie grâce à ceux de ses poètes qui ont adopté notre langue nous a rendu sensibles certaines valeurs humaines qui n'étaient plus pour nous que des idées générales, matières à discussion philosophique, à professions de foi tout au mieux. mais en rien matière poétique. C'est ainsi qu'après avoir publié dès 33 *Ulysse dans la Cité*, traduit du Roumain, puis trois recueils directement écrits en français, *Poèmes parmi les hommes*, *Patmos* et *Permis de Séjour*, œuvres dont une imagerie prestigieuse mais souvent excessive gênait encore l'épanouissement du message, Ilarie Voronca donnait en 36 le premier de ses recueils essentiels, *La poésie commune* :

*Cette joie du cœur de battre non pas pour lui
Mais pour le corps et l'esprit tout entier. Cette joie
Du poète d'écrire non pas pour lui, mais pour une foule*
[généreuse,
Cette joie de l'homme de retrouver ses semblables.

Voilà donc ce que je veux vous annoncer :
Le ciel, le printemps, les vacances dont on parlait dans les
Poèmes, seront pour tous dorénavant. Et la beauté, [anciens
L'espérance, rendues aux hommes comme la vue aux aveugles.

.....
C'est vers vous, hommes de l'avenir
Que va ma pensée.
Et je veux que vous vous exclamiez
« Il était des nôtres » quand vous lirez mes poèmes

.....
Car j'étais des vôtres, hommes de l'avenir
Et c'est vers vous qu'allait ma pensée
Comme vers l'océan de la soif future
Les chevaux blancs des sources et leurs crinières d'écumes.

A l'époque d'aucuns reprochèrent à cette poésie d'être trop « explicite », et le fait est qu'elle ne se préoccupe pas de subtilités formelles, se déroule le plus souvent sur le ton de la conversation ; c'est d'ailleurs ce qui pour nous en fait le prix, cette impression qu'elle donne de confiance, et mieux de confiance mutuelle. Voronca n'est visionnaire que par à coups, le plus souvent il imagine une promenade avec son

lecteur, « la main dans la main à travers une foule accueillante ». C'est par là que cette poésie si magnifiquement directe ne verse jamais dans l'éloquence ou la sécheresse didactique comme il est arrivé trop souvent par la suite chez d'autres poètes. Chez Voronca idéologie et sensibilité ne font qu'un. La générosité, l'adhésion au service de l'homme se fondent ici sur l'épanouissement de la personnalité. D'où cette perpétuelle alternance, surtout à partir de *La joie est pour l'homme* entre l'élégie et la profération prophétique, entre le souci de « coller » à la réalité quotidienne et le plaisir manifeste de la transfigurer. Le poète de *La joie est pour l'homme*, de *Beauté de ce monde*, de *Contre-solitude* est aussi celui de *L'apprenti fantôme* sans parler des romans qui sont pures transpositions de souvenirs et rêves éveillés. Contradiction ? Si l'on veut. Et qui explique peut-être le drame personnel de Voronca. En tout cas contradiction dépassée, tantôt par la lucidité de l'adhésion, tantôt par la création de la beauté la plus gratuite : « *Ici et néanmoins ailleurs* », il est en même temps :

celui qui enfonce son visage en la source et s'écrie.
 « *La joie est pour l'homme* ». Et celui dont le cœur
S'emplit de bonté et qui dit du bien de toutes choses

Mirage comme un vent qui apporte un parfum. Je n'ai été
Mais je suis dans tout. Et ce jour qui remue [nulle part
Comme une boue en moi. Et ce mot comme le talon du nageur

Où s'enroulent des algues. Non pas l'éclat
Mais la clarté cheminante de l'aurore.

« Vous êtes vivants en moi ». Et je sais le lieu et le temps
De chaque parole comme une orbe

Au milieu de laquelle l'objet qu'elle désigne rayonne comme
 [un astre.

Plus pur en ma demeure qu'en sa mer une écume,

« Où est ma vie ? » Chaque chose m'enlise et me rend à
 [moi-même.

Je crois en toute sincérité qu'aucun poète de sa génération n'a exprimé avec autant d'intensité que Voronca écrivant en 40 « *Rien n'obscurcira la beauté de ce monde* ». La raison d'être essentielle de toute poésie : « *jeter bas le masque de la douleur . . Et annoncer le temps de l'homme, la bonté* ».

LÉON-GABRIEL GROS.

LITTÉRATUREREGARDS SUR RACINE
ET REGARD DE RACINE

Deux ouvrages importants viennent de paraître, qui mettent en cause Racine. Le premier, *Le Dieu Caché* ⁽¹⁾, de Lucien Goldmann, qui se tient dans la perspective marxiste et se base sur les premiers travaux de Lukàcs (je ne sais cependant si la pensée marxiste le reconnaîtrait totalement), regarde le Théâtre de Racine comme une des structures essentielles, avec les *Pensées* de Pascal et la philosophie critique de Kant, de ce que l'auteur nomme *la vision tragique*, attitude à la fois intellectuelle, affective et pratique devant Dieu, le monde et l'homme, qui fait le pont entre la position rationaliste individualiste et la pensée dialectique marxiste, et qui se traduit en une radicale ambiguïté, faite à la fois de présence et d'absence, où le oui et le non sont « tous deux entiers et absolus ». Le deuxième ouvrage est celui de Raymond Picard : *La Carrière de Jean Racine* ⁽²⁾, qui étudie non plus le sens intérieur de l'œuvre, mais le comportement social du poète.

A première vue, les attitudes des deux savants exégètes sont irréconciliables. En fait, ils ne s'intéressent pas au même objet. L'homme Racine est absent du livre de M. Goldmann qui termine audacieusement ainsi : « C'est pourquoi l'analyse interne du théâtre racinien esquissée dans les pages qui précèdent, nous paraît indépendante de toute hypothèse biographique ». En revanche, le sens profond de l'œuvre racinienne n'apparaît nulle part nécessaire à la thèse de M. Picard, monument biographique. Et cependant les deux essais vont dans le même sens dans la mesure où, précisément, l'un comme l'autre instituent une séparation radicale entre l'œuvre et l'homme. Peu importe à Lucien Goldmann ce que Racine a pensé écrire si son œuvre possède une signification objective qui traduit une certaine « vision du monde » révélatrice d'un groupe ou d'un moment social. Peu importe, pour la thèse de Raymond Picard la qualité essentielle d'un chant quand l'individu qui le lance se comporte d'une façon telle que ce chant pourrait n'avoir pas été dit. Dans les deux cas, il y a certainement réaction contre ce qu'on pourrait appeler l'esprit

(1) *Le Dieu Caché*, par Lucien Goldmann. (Gallimard, Bibliothèque des Idées).

(2) *La Carrière de Jean Racine*, par Raymond Picard (idem. ibidem).

critique beuvien. Mais aussi, et c'est l'important, volonté *de ne pas confondre* des existences différentes. « Il n'y a rien d'absurde, dit Lucien Goldmann, dans l'idée d'un écrivain ou d'un poète qui ne comprendrait pas la signification *objective* de son œuvre. La pensée conceptuelle et la création littéraire sont deux activités de l'esprit essentiellement *différentes*, qui peuvent très bien être réunies dans une seule individualité, mais qui *ne doivent pas l'être nécessairement* ». (C'est L. G. qui a souligné). Aussi, les textes théoriques de l'écrivain, « il faudra les lire pour y chercher, *non pas des renseignements théoriques vrais, mais des symptômes* ». L'œuvre est replacée dans un univers autre que celui du poète.

Cette attitude critique paraît nouvelle; elle est très probablement féconde. En tout cas, elle reconsidère le problème des rapports écrivain-œuvre, celui de la nature du regard de l'écrivain sur l'univers créé par lui. A cet égard seulement, car *Le Dieu Caché* soulèverait une discussion philosophique plus large et qui n'est pas notre objet, la thèse de M. Raymond Picard nous paraît mieux convenir à justifier quelques propos.

Ne confondons pas, dit-il lui aussi, dans une note placée au bas de la page 277: « Ne confondons pas présence métaphysique et présence historique ». Cette réflexion, placée là comme en courant, assure cependant les limites exactes d'une exégèse scrupuleuse. Or, il s'agit de Racine. La présence « métaphysique » du poète — mais le terme ne peut-il pas prêter à confusion ? — c'est Oreste, c'est Néron, c'est Phèdre: c'est-à-dire *Andromaque*, *Britannicus*, *Phèdre*, ou bien: certaines présences évidentes sans lesquelles il n'y aurait pas de Racine. La présence historique, c'est le comportement de Jean Racine dans son milieu social, la cour de Louis XIV. Laquelle des deux nous importe: il semble qu'on n'ait pas à hésiter. Raymond Picard a choisi l'autre. C'était son droit d'historien et, à la réflexion, il a bien fait, car il nous fait ainsi mieux connaître non seulement ce qui était cet homme passionnant, complexe et secret qui s'appelait Racine, mais encore et surtout à quoi se mesurait l'importance (qui pour nous n'est presque plus mesurable) accordée à sa poésie par un poète *qui était Racine*. Et c'est, pour les héritiers du romantisme, une grande — j'ai envie d'ajouter « et terrible » — leçon.

Raymond Picard se place alors dans l'optique du *xvii^e* siècle et non dans la nôtre. Il n'utilise que des documents de l'époque: objectivement choisis, il sont assez éloquents pour fonder la vérité de sa thèse — qui gênera peut-être beaucoup d'esprits, mieux disposés, par perversité esthétique, à voir ce Racine cruel, perfide, voire empoisonneur, héros livré aux délices du péché et de la grâce, que le réalisme soucieux de bien faire sa fortune. (*Je trouve deux hommes en moi*, s'écriait-il: c'était encore une litote. On en a trouvé depuis tellement

plus !). Il résulte en tout cas des recherches complètes de Raymond Picard que le Racine social était essentiellement un ambitieux, autant dire un arriviste, préoccupé de soucis de « carrière ».

On se trouve alors en présence de celui qui, à trente-sept ans, et sans autre raison que celle de s'élever d'un rang dans une société fortement hiérarchisée, rejeta au néant les futures sœurs de Phèdre, pour une place de fonctionnaire royal bien rémunérée et surtout plus honorifique que le « métier d'auteur ». Abandon, reniement de *l'essentiel*, et non pas conversion, qui ne surviendra que beaucoup plus tard. Car, Raymond Picard le souligne, la « conversion » de 1677 fait partie de la légende racinienne. Racine n'abandonne que le théâtre, après *Phèdre* (on ne saurait non plus parler de « l'échec » de *Phèdre*...); pas le monde, où il s'enfonce au contraire. « De fait, et l'on ne saurait trop y insister, car la compréhension des dix ou quinze années qui suivent en dépend, Racine, après 1677, s'est détourné — et encore moins complètement qu'on ne le pense — de ses occupations passées, non pas tant parce que la religion les condamnait que parce qu'elles n'étaient pas celles d'un homme de bonne compagnie ». Raymond Picard note, du reste, qu'en 1667 Racine s'offensait fort d'être appelé « un jeune poète » — qu'en pensent nos moins de trente ans ? Et il rappelle le mot de Saint-Simon à son propos : « Rien de poète dans son commerce et tout de l'honnête homme », qui en dit long sur les distinguos de l'époque classique.

Ajoutons que le génie poétique de Racine ne s'est jamais affaibli. On ne constatera jamais aucune lassitude, aucun affaissement lyrique : le prouvent non seulement *Esther* et *Athalie*, mais encore les *Cantiques Spirituels* de 1694. Et le silence dans les années qui suivent *Phèdre*, silence d'ailleurs relatif puisque le poète travaille, mais seulement sur commande à des opéras profanes, puis à *Esther* qui fut, au xvii^e siècle considérée comme un opéra, ne s'explique donc pas par des raisons « métaphysiques ». Il n'y a aucun mystère de création, aucune intervention de la grâce et nous n'avons à en chercher aucun. Ou plutôt, nous ne chercherions pas s'il n'y avait pas Racine.

Supposons en effet qu'il s'agisse — mettons de Boursault ou de Boyer, de n'importe quelle œuvre morte sans espoir. Supposons donc un poète médiocre. De condition très modeste, mais ambitieux, l'homme a de l'esprit et a eu l'occasion de parfaire sa culture sous des maîtres éminents. Il rate un bénéfice ecclésiastique et se décide alors à être auteur, car « la chance exceptionnelle de sa carrière, dit son biographe, c'est que son arrivée à l'âge d'homme ait coïncidé avec la prise de conscience de Louis XIV et par Colbert de l'importance des lettres et des arts dans l'Etat ». Il en profite et, par deux

ou trois odes assez banales pour plaire, il obtient d'emblée une pension qui le met à l'abri du besoin. C'est peu mais, bon courtisan, il trouve des protecteurs, il plaît aux favorites — et même au Roi. Il a du succès en même temps qu'il se fait redouter par son mauvais caractère; il est peu scrupuleux; bref, d'étape en étape et guidé par un sûr instinct quant au « goût du jour », il acquiert une vraie gloire littéraire, assez adroit pour éviter la chute dans le scandale. Si bien que le roi, charmé, l'appelle pour remplir auprès de lui une charge garante d'une incomparable situation mondaine. Ce poète n'hésite pas: il abandonne le théâtre avec son espèce de gloire d'assez mauvais aloi, pour se consacrer au service du monarque. Oubliant ses tragédies, il devient historiographe, gentilhomme de la chambre, riche, considéré.

Il s'agirait de ce médiocre, l'histoire serait peu signifiante: il n'en manque pas qui font carrière par la littérature ou en la quittant. Mais volia: il s'agit de Racine et, bien qu'il n'y ait pas plus de mystère s'agissant de lui que de Boursault, nous comprenons mal. Ou plutôt: étant ce que nous sommes et la poésie étant pour nous ce qu'elle est, nous ne comprenons plus.

Bien sûr, il faut se représenter la qualité médiocre de la condition littéraire au XVII^e siècle quand l'écrivain dépendait, au sens le plus étroit du mot, de la classe dominante qui l'agréait. Il lui fallait plaire pour être toléré: une telle situation entraîne toujours quelque mépris de la part de celui qu'on amuse... (Que faisait d'autre La Fontaine chez Fouquet et la duchesse de Bouillon, Molière, Racine auprès de la Cour ?). On comprend qu'un Racine irritable et orgueilleux se soit dégagé au plus tôt d'une servitude insupportable, pour passer au seul service du Roi — où les plus grands se ruaient.

Il reste qu'il nous semble impensable (à nous autres...) qu'un homme qui écrivait l'œuvre de Racine ait compté pour rien la présence inouïe qu'il délivrait, et qu'il n'ait pas reconnu l'espèce d'incommensurabilité qu'il y a entre le chant de *Phèdre* et un poste d'historiographe. Qui, de nos jours, portant en lui l'équivalent de ce chant, l'anéantirait sans remords pour une fonction ? Même un ambassadeur peut toujours faire *Connaissance de l'Est* et *Le Soulier de Satin* ! Racine n'y a pas même pensé. Tout cela, qui fut la parole humaine la plus pure, abandonné, méprisé — tenu pour négligeable, en somme et accidentel à soi: évidence inquiétante qui transparaît à chaque page du livre considérable de Raymond Picard.

De quelle nature était alors le regard que Racine posait sur son œuvre, cette étrangère ? Ou bien: quelle était la qualité du regard de Racine ? S'il n'a pas compris qu'il se niait de ne pas suivre *Phèdre* dans les enfers où il l'avait jetée, s'il a confondu Bérénice, Hermione, avec la foule que leur présence abolissait, s'il n'a pas crié, dans son silence, en

rappelant ces ombres perdues et si sa poésie lui était moins nécessaire que sa carrière, alors qu'est-ce que le poète ? Qu'est-ce que la poésie ?

J'en parle comme un homme du xx^e siècle, qui reçut la poésie de Baudelaire et de Rimbaud et pour qui elle est inséparable de l'être qui en fut responsable. Il apparaît bien qu'au temps de Racine il en était tout autrement et que ni lui, ni son temps, n'ont jamais confondu ce que nous ne savons plus distinguer : le poème et la conscience poétique. Racine, qui ne pensait pas davantage à avoir à se livrer à ses lecteurs qu'à les guider, n'était ni un mage, ni un voyant, ni une voix, ni un exemple : il n'était pas « chargé d'un message », il avait « bien de l'esprit ». Il lui eût paru monstrueux qu'on exigeât de lui de poursuivre une œuvre qu'il désirait interrompre pour des raisons qui le regardaient seul. (Qu'on le regrette c'est autre chose : songeons à la situation du théâtre français en 1700, avec quinze tragédies raciniennes de plus !). Pas plus engagé dans ses tragédies qu'un ébéniste dans sa table, il ne les considérait que du dehors, comme un démiurge — et s'il lui fallait en refaire, c'était à la commande... Cependant, elles *étaient*.

Inutile de se demander, car la réponse ne nous appartient pas, si depuis plus d'un siècle, notre position vis-à-vis de l'œuvre d'art est fausse et si le poète est mal engagé en imposant orgueilleusement sa présence à l'intérieur même de sa création, ou si, au contraire, il s'est placé dans la seule position possible pour rester en contact avec la vérité. Nous sommes ce que nous sommes... Ce qui est certain, c'est que l'attitude d'un Racine était moins présomptueuse que la nôtre. Car enfin de compte, son détachement ne paraît être que l'expression d'une modestie inconnue aux poètes modernes, et qui leur est inconcevable. *Phèdre* ? « Au reste, je n'ose encore assurer que cette pièce soit en effet la meilleure de mes tragédies. Je laisse et aux lecteurs et au temps à décider de son véritable prix ». C'était tout : Racine avait proposé *Phèdre*, mais non et jamais lui-même, qui ne se comptait pas — ou qui, en tout cas, ne considérait pas son propre secret comme assez important pour en faire part à qui que ce soit. S'il désirait « plaire » à son lecteur, il ne pensait pas avoir à lui imposer son moi — et certes pas, que sa présence lui fût nécessaire. Est-ce une leçon ?

Seul le temps, disait Racine. Le temps qui l'a retrouvé, bien entendu, et qui le réinvente à chaque mouvement de la pensée : et ce ne sera qu'en 1956 que le mystérieux regard racinien deviendra — pour combien de temps ? — la *vision tragique* incluse dans la dialectique de M. Lucien Goldmann.

LES ARTSNOTES A PROPOS DE L'ART ROMAN⁽¹⁾

Aucune autre société n'a été en vérité plus athée que la société romaine finissante. Elle en arrive à ne sculpter plus que des images de ses dieux privés de toute valeur, à ne plus bâtir que des formes d'édifices ou de temples dépourvus ou presque de contenu social ou spirituel. Des pierres et des pierres encore... Utiles ou inutiles, mais non *signifiantes*. On mesure alors la radicale transformation apportée dans le domaine esthétique par la religion du Christ lorsqu'on constate, aux termes d'une évolution de plusieurs siècles, que l'art, au XI^e siècle, *réintègre le sacré*, pour la première fois sans doute depuis les civilisations archaïques. L'architecture, la sculpture ont un sens, *sans lequel elles ne seraient pas*.

Bien sûr, l'art roman a bénéficié, dans des circonstances de temps et de lieu déterminées, d'une rencontre unique — puisqu'elle ne se reproduira plus — de deux spiritualités. Une spiritualité élaborée, ce « mystère symbolique », selon l'expression de Malraux, de Byzance et de l'Orient, médité par les ermites et les moines des déserts d'Egypte et de Syrie, et transmis aux moines de l'Ouest. Une spiritualité primitive, avec sa force intacte, non émoussée, celle de la vieille croyance magique de l'Occident néolithique, par opposition à la culture antique.

Plus précisément, tout le haut Moyen-Age, avant l'apparition du style roman, est marqué par les assauts que livrent le géométrisme et le zoomorphisme à la conception figurative des formes antiques. Ainsi se manifeste, souvent avec une sorte de brutalité, le très ancien fond spirituel lié aux primitifs et aux nomades. On s'explique alors que les vierges noires auvergnates aient je ne sais quelle *aura* d'idoles barbares. Et l'on comprend ce goût de la joaillerie, du clinquant et des reflets, des cabochons, des émaux, qui paraît dans les châsses et les objets du culte.

Certes la solidité de la machine esthétique antique peut se mesurer à la force de résistance qu'elle opposa. Exsangue,

(1) Voir la première partie de cette étude dans le numéro 334.

battue en brèche de toutes parts, elle a pourtant donné encore aux artistes romans tout un répertoire formel (plans de basiliques, voûtes en berceau des édifices, personnages sous arcades des sarcophages, etc...). Mais ce ne sont que moyens, et l'art roman n'est rien moins que moyens. En un sens il pourrait se définir par une libération de l'étroitesse et du conformisme des formules antérieures ou étrangères. Il n'utilise des formes que pour y recueillir une présence. Et la présence de Dieu lui donne une extraordinaire simplicité de moyens. C'est le sacré qu'il exprime, qu'il rend évident, sensible. La valeur du contenu est aussi importante, elle équilibre les règles de la forme. En définitive, *faire toucher à nos sens le sacré*, voilà sa raison, qui coïncide avec sa mission. L'humanisme antique a vécu : l'homme n'est plus désormais la mesure du monde.

Je me demande si l'art roman ne traduit pas, plus ou moins manifestement, un phénomène affectif, que j'appelle enthousiasme, et qui semble gagner le Moyen-Age au cours de son histoire. Depuis le désarroi qui suivit la faillite du monde antique, l'amour et l'espoir, prêchés par la religion chrétienne, portèrent les hommes à ce sentiment qui, par sa nature, tend à devenir collectif. Il est peut-être à la base du mouvement communal, en tout cas sûrement de celui des Croisades et des pèlerinages, dont les rapports avec l'art roman sont évidents. Orienté vers une foi commune, vers une conscience commune, vers une joie commune pour la glorification de Dieu, il rend compte du dynamisme, de la frénésie de bâtir qui fit construire au XI^e siècle les églises de l'Occident roman.

Mais il y eut à ce « mouvement » des forces contraires, plus proprement historiques, insécurité créée par les invasions, puis les deux guerres de cent ans qui se prolongèrent du milieu du XII^e siècle jusqu'au XV^e siècle. Comme l'ombre accompagne la lumière, elles ont créé une ambiance émotive, elles ont développé peu à peu une sensibilité de caractère, elle, individuel. Et l'on peut se demander si ce second phénomène affectif n'a pas eu un point d'aboutissement retardé, et si ce point d'aboutissement n'est pas le gothique. La sensibilité, qui deviendra sensiblerie au XV^e siècle, mène au goût de l'excessif, dans le domaine spirituel comme dans le domaine matériel (mysticisme religieux, allongement et torsion des formes en architecture comme en sculpture). L'individuel prend le pas sur le collectif. Traduction esthétique : le gothique fait passer l'émotion avant le sacré. Et les églises gothiques ne sont plus bâties d'une traite, dans l'enthousiasme, mais elles sont souvent l'œuvre de plusieurs pensées dans le temps, leur construction se traîne, elles ne sont presque jamais terminées.

Regardez une église romane et une église gothique.

Certes elles sont toutes les deux l'expression d'une même foi. Mais la première s'efforce de retenir un mystère, de trouver une présence, tandis que la seconde n'est qu'un élan, une quête de Dieu. La première édifie sur la terre la demeure de Dieu, elle recherche la solidité des matériaux, la paix tranquille des formes, le silence où se tient la foi. Elle est une ferveur. La seconde s'affranchit de la pesanteur, elle veut se dresser vers le ciel, elle élève sa foi dans une prière de lumière et d'ombre, exaltée par la couleur des rosaces. Elle est sensibilité. Elle est la somme des sentiments individuels vers Dieu, qui n'est pas sur la terre.

Même opposition entre l'espace roman et l'espace gothique. Le bâtisseur roman isole entre les murs de l'église un espace immobile, en quelque sorte symbolique, qui n'a pas de rapport ni de relation avec l'air du dehors. Il lui donne une lumière d'en haut, volontairement spirituelle, dont l'effet se concentre au lieu le plus saint, entoure le déambulatoire d'un nimbe de gloire ⁽²⁾. Son espace clos est un espace statique. Au contraire l'espace de l'architecte gothique est un espace dynamique, qui circule à travers les piliers et leurs perspectives, qui s'exalte dans des effets d'ombre et de lumière, qui monte vers le sommet des nefs. C'est un espace mouvementé. Il n'a pas de différence de nature avec l'espace du monde extérieur, il est seulement soumis à une foi et à sa sensibilité.

Dans un domaine plus matériel, celui de la construction proprement dite, on est frappé par l'aisance de l'architecte roman, par son sens du matériau probe, par son amour du mur. Les problèmes techniques sont quasiment invisibles dans une église romane. Je veux dire qu'ils ne comptent pas dans l'impression première de qui pénètre dans l'édifice. Au contraire ils saisissent dès l'abord dans une cathédrale gothique. On sent immédiatement que ce sont avant tout des problèmes techniques que résout son constructeur. Ce qui l'intéresse dans un édifice qui tout de même a des murs, c'est précisément ce qui n'est pas le mur, l'armature de l'édifice, ses lignes de force, le jeu des nervures d'arcs et d'ogives. Il réussit dans la mesure où il évide. A cet effet, à la fois esthétique et technique, l'architecte gothique n'a pas hésité à sacrifier la vue extérieure de son édifice, à dissimuler ses murs, à encombrer ses formes même par le réseau des procédés de construction que sont les arcs boutants. Mais son génie est d'avoir su donner à des artifices une valeur esthétique : à cet égard les pinacles et les clochetons sont une des grandes inventions gothiques.

Les générations ont bien souvent enlaidi les églises romanes en revêtant leurs murs d'un enduit monotone où sont

(2) Sa volonté s'affirme dans des détails, comme par exemple se servir de la translucidité de l'albâtre pour créer, à travers les murs des absidioles, une lumière surnaturelle, théorique.

dessinés de faux blocs de pierre réguliers. Leur restauration appelle au premier chef le décroûtage de ces revêtements pour retrouver la beauté du mur primitif en petites pierres rondes ⁽³⁾. Cette restauration serait inutile dans une église gothique où le mur doit surtout se faire oublier au profit des arcs et de la lumière.

Lorsqu'on cherche à pénétrer l'essence de l'art roman, au plus profond de son originalité, on revient forcément à ce caractère particulier, que n'aura aucune autre style : *l'art roman est un fait monastique*. Non pas que les moines aient été nécessairement les architectes ou les sculpteurs ni même les maçons des églises et des cloîtres du XI^e et du XII^e siècles. Mais l'initiative, l'inspiration, la direction, bref l'entreprise, sont monacales. Cette constatation, *sur laquelle on ne saurait trop insister*, permet de mieux centrer quelques réflexions :

1° La couleur orientale de l'art roman, dont nous avons déjà parlé, est due en grande partie aux rapports antérieurs entre les monastères d'Occident et ceux d'Orient, principalement d'Egypte et de Syrie. Leur origine était la fierté des couvents de l'Europe de l'Ouest : la règle du monastère irlandais de Bangor, signale Madame F. Henry dans un livre récent, est décrite dans un poème du VII^e siècle comme « vinea nera ex Ægypto transducta ».

2° La civilisation du livre, dans laquelle, ainsi que l'a souligné Malraux, est né notre art chrétien occidental, est menée par les monastères. Non pas seulement que les miniatures pré-carolingiennes et carolingiennes soient l'œuvre des abbayes et de leurs écoles d'enlumineurs. Mais encore on ne doit pas oublier que, sauf quelques présents ou quelques commandes des grands, les évangélistes ou les Bibles sont à leur usage. Le livre ne deviendra mondain qu'à l'époque gothique. Pour l'instant il appartient au monde monastique.

3° La précarité des ressources et les guerres incessantes interdisent tout effort public de construction en Occident. Mais les monastères ont une parfaite indépendance économique et sont, de plus, dotés richement par les princes, les reines, les évêques. Ils ont un *pouvoir d'entreprise* que ni le pouvoir public ni l'initiative particulière ne peuvent assumer.

4° La liberté d'expression de l'art roman semble correspondre à la liberté particulière des moines dans la société féodale. A une époque où les hommes étaient liés les uns aux autres par des liens personnels (allégeance, vassalité, servage) les moines n'avaient de serment qu'envers Dieu et de règle que celle qu'ils avaient choisie. Leur état échappait à la prise féodale.

(3) On trouvera, dans l'ouvrage de Zodiaque, des photographies d'admirables murs romans.

5° Si, au vi^e siècle, les souverains, les grands et les cités étaient gagnés au christianisme, par contre la situation n'était pas la même dans la campagne. Ce sont les monastères qui entreprirent et réalisèrent la conversion de la campagne païenne. Aussi ne doit-on pas s'étonner de trouver, au xi^e siècle, cet accent rustique que dans son ensemble l'art roman a conservé de la mission et de la vocation monastiques.

6° La construction des églises romanes est en grande partie liée au mouvement des reliques, dans lequel le rôle des moines est essentiel. Gardiens naturels des reliques, les monastères, là même où se constituent des lieux de dévotion, vont créer autant de stations artistiques. Les pèlerinages majeurs de la Chrétienté impliquent aussi des arrêts aux « petites » reliques, qui sont des moyens d'influence esthétique, dans le climat monastique roman.

On est quelquefois tenté d'oublier, tant la France est riche d'œuvres romanes, que l'art roman est un phénomène qui intéresse tout l'Occident. Mais, de fait, il semble qu'il ait trouvé en France le pays où il pouvait idéalement s'épanouir. A la fin du x^e siècle la France n'est qu'un débris de l'empire carolingien et traverse une grave crise politique, économique et culturelle. Cependant la nouvelle dynastie capétienne s'emploiera non seulement à en faire une nation, mais encore à lui donner le rôle stimulateur de la conscience de l'Occident.

La France symbole de la défense de l'Occident contre les menaces extérieures: au Sud (incursions sarrazines sur les côtes), à l'Ouest (invasions par mer des Normands), à l'Est (raids des Hongrois). La France, symbole de la mission de l'Occident, passant à l'attaque contre ceux qui menacent la réalité *chrétienne* de l'Occident: les chevaliers français allant aider les chrétiens d'Espagne dans leur reconquête (les Arabes d'Al Mançour viennent de détruire Saint-Jacques-de-Compostelle, 997, dix ans après l'avènement d'Hugues Capet); la Croisade (1091) partant de France, prêchée par des Français. La France romane assume le destin d'une civilisation. « C'est essentiellement de France, de ce pays en train de se faire, écrit Marcel Pobé, que sont parties les impulsions décisives des mouvements qui ont fini par élargir l'Occident jusqu'aux limites du continent ».

PIERRE GUERRE.

L'art monumental roman en France, texte de Marcel Pobé et Joseph Gantner, 271 photographies de Jean Roubier, un volume relié toile. Prix : 4.800 frs. Braun éd.

Bourgogne romane, un volume relié toile, 250 pages, 80 planches hélió, 3 planches en couleurs. Prix : 1.800 frs. Zodiaque éd.

Auvergne romane, un volume relié toile, 256 pages, 80 planches hélió, 3 planches en couleurs. Prix : 1.800 frs. Zodiaque, éd.

Essai sur la symbolique romane, par M. M. Davy, un volume illustré, 240 pages. Prix : 800 frs. Flammarion éd.

LITTÉRATURE

HISTOIRE DES LITTÉRATURES (Tome I) (*Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard*).

Ainsi, depuis plus de quinze ans on préparait chez Gallimard cette « Encyclopédie de la Pléiade » dont le premier volume paru concerne les littératures antiques et exotiques. Son directeur, Raymond Queneau, nous annonce une quarantaine de volumes, quatre-vingt mille pages imprimées, des planches en noir et en couleurs pour certains tomes. Entreprise assez gigantesque, que l'on attend avec curiosité et qui se manifestera dans le plus court délai de temps possible, pour éviter que « l'accélération de l'histoire » n'en démode certains développements (on prévoit de toutes façons la publication de bulletins mettant à jour les volumes publiés).

L'élaboration d'une encyclopédie est une aventure solennelle et difficile. Raymond Queneau en expose les difficultés dans un texte de présentation, en donne le « climat » et s'efforce d'en justifier l'esprit. Naguère, le xx^e siècle avait une assez haute opinion de lui-même : il suffit pour s'en convaincre, de regarder les quelques « encyclopédies » qui furent tentées, et publiées, avant la guerre, toutes à l'exaltation de l'intelligence et de la civilisation occidentales, et à l'admiration un peu béate de l'homme, des arts et des sciences. Aujourd'hui le siècle est plus modeste. Et Raymond Queneau témoigne d'une singulière lucidité. Aussi annonce-t-il que l'Encyclopédie nouvelle sera autant pour marquer nos insuffisances que pour dresser un inventaire de notre savoir : « Nulle part, dans cette entreprise, ne seront celées les ampleurs de nos incertitudes et les immensités de notre non-savoir. Le lecteur apprendra à ignorer, à douter. C'est aussi une entreprise critique ». Voilà qui plaît, et qui rassure. L'Encyclopédie de la Pléiade ne sera pas un beau portique, un arc de triomphe savant peut-être, mais complaisant. Elle portera en elle une force vive, un élément actif qui va la situer heureusement à l'opposé de la machine-à-débit-la-culture du type dictionnaire.

Les encyclopédies apparaissent toujours au moment historique du déclin d'une civilisation, à ce point du temps humain où, ayant épuisé ses pouvoirs, tout un complexe social, historique, spirituel et même religieux va céder sa place à un autre complexe. Je faisais cette remarque avant de lire la présentation liminaire de Queneau ; mais il en convient : « On constatera que les encyclopédies semblent être le fruit de civilisations finissantes ». L'Encyclopédie de la Pléiade arrive au moment attendu, sinon redouté, comme la charrette de la mort dans les films suédois. Cependant Raymond Queneau ne veut pas qu'elle soit une pierre tombale. Un bilan peut-être, mais aussi « une préparation, un point de départ ». Un point de départ vers quoi ? Queneau ne s'explique pas. Il souligne seulement qu'il faut « permettre à l'homme moderne d'aborder avec lucidité les problèmes qui vont se poser à lui ». J'accepte la formule. La mue d'une civilisation pose en effet des problèmes multiples qu'il faut tâcher de résoudre. Je ne doute pas

qu'une encyclopédie comme celle qui nous est proposée ne serve très *effectivement* à les affronter, peut-être à leur trouver solution. Parce qu'elle n'est pas ce qu'ont été à ce jour les encyclopédies, des livres de recettes, des inventaires ou des palmarès. Elle admet à la fois l'insuffisance des spéculations et leur caractère illimité (influence des mathématiques contemporaines). Elle met l'homme occidental à égalité stricte avec les hommes d'Orient ou d'autres continents (influence de l'ethnologie). Comme tout a été analysé, depuis le XVIII^e siècle, dans les matières des diverses disciplines de l'esprit (sauf à réserver le domaine de la science, où l'on tâtonne en maints endroits) il est temps à présent d'embrasser l'ensemble, de dégager des lignes de force qui permettront sans doute à l'homme de choisir, et auront ainsi préservé sa liberté. C'est en ce sens que cette Encyclopédie *synthétique* aura une valeur et, qui sait ? une utilité pour l'homme de demain.

J'ai hâte de dire tout le bien que je pense de ce premier volume, dont le format est celui de la célèbre collection qui lui donne son nom. Il est consacré aux « littératures anciennes, orientales et orales ». Livre d'autant plus précieux qu'il comble une grave — et inexplicable — lacune de l'édition française. Elle avait même quelque chose d'irritant. Que signifiait-elle ? Incuriosité des lecteurs, ou manque de culture et de qualité des éditeurs ? Passe encore qu'avant notre Encyclopédie on n'ait pu se faire une idée de la littérature Khitan ou des poètes Marathes. Mais dans un pays qui fournit au monde tant de linguistes, de philologues, d'archéologues ou d'ethnographes, comment justifier l'impossibilité où se trouvait le lecteur moyen de connaître les littératures de la Mésopotamie, ou de l'Egypte, ou de l'Indonésie, ou de l'Océanie ? Réflexion faite, et après avoir vu les ouvrages anglais, allemands ou américains, j'estime que les coupables sont les éditeurs.

Un vaste portique ouvre le volume, sous le titre « Genèse des Littératures ». Mircea Eliade y traite de la littérature orale et mythique. Etienne de ses rapports avec le sacré et de la formation d'une littérature laïque. On y remarque deux articles lumineux de Pierre Guillon sur le classicisme grec et un long développement de Raymond Schwab intitulé « domaine oriental » (souci de donner à l'Asie une importance particulière, à côté du monde occidental ; le même souci se retrouvera sans doute dans la Série historique, élaborée par René Grousset). Puis commence l'histoire des littératures proprement dite. Evidemment nous sommes comblés. D'un seul coup toutes les littératures antiques qui se dérobaient à nos recherches : l'égyptienne, la mésopotamienne, mais aussi la phénicienne, l'élamite, la hittite. L'Orient pique ensuite notre curiosité par des littératures insolites : pas la byzantine ni la juive, mais la géorgienne, l'éthiopienne, la copte, la samaritaine, la mandéenne, la manichéenne l'araméenne.

Pour les Indes on s'est plu, semble-t-il, à compliquer le tableau (Pali, pracrit, bengali, ourdou, tamoul, kannara, Telougou, Malayalam, etc...). Les littératures de la Haute-Asie sont pour nous, sauf la tibétaine, autant de découvertes. Après les littératures de l'Extrême-Orient, il est traité enfin de celles des continents retrouvés, Amérique, régions polaires, Afrique et des îles. Chacun de ces chapitres a pour auteur un des meilleurs spécialistes de la question (par exemple, Pierre Gilbert pour l'Egypte, Charles Virolleaud pour la Mésopotamie, Pierre Guillon pour la Grèce, etc...). Rien à dire

donc sur la grande qualité de ce qui nous est offert. Par contre il y a une certaine absence de méthode qui est fâcheuse en plusieurs des chapitres. Je sais bien que Raymond Queneau, dans sa présentation générale, prône l'autonomie de ses collaborateurs et se défend de leur imposer une opinion quelconque. Mais cependant, il importait, je pense, de demander à chacun de donner dans son texte quelques exemples de la littérature dont il traitait ; non pas une anthologie (qui exigerait un autre volume à elle seule), mais un choix, très limité (à cause de la place), permettant de juger de la couleur d'une littérature. La liberté laissée volontairement par Queneau aboutit à de curieuses situations. M. Maurice Durand, par exemple, inclut dans son texte une bonne petite anthologie de la littérature vietnamienne alors que Solange Bernard-Thierry traite successivement des littératures laotienne, cambodgienne et birmane sans une seule citation. Pierre Guillon a de très belles et très démonstratives citations grecques alors que, pour toute la littérature latine, Taladoire cite *uniquement* sept lignes d'un poète nommé Rutilius Namatianus. Pierre Gilbert inclut dans son essai une anthologie très valable de littérature égyptienne, mais M. Louis Renou estime que le sanscrit du Veda, du Ramayana ou de Kalidasa ne mérite pas la moindre citation. Je pourrais multiplier les exemples et ajouter qu'en certains chapitres, comme la littérature byzantine, ou la chinoise, les citations sont insuffisantes.

Du moins aurait-il fallu proposer au lecteur, en compensation, une bibliographie lui offrant la possibilité de recourir aux textes. Mais là aussi règne quelque désordre. La bibliographie doit-elle faire état seulement des ouvrages de critique littéraire ou philologique, ou faire un choix de textes originaux ? Chaque collaborateur semble en avoir décidé pour son propre compte. En tous cas beaucoup paraissent avoir méconnu l'intérêt et négligé la portée pratique de ces renseignements bibliographiques. Parmi toutes, les bibliographies d'Emile Dermenghem, de Pierre Guillon sont remarquables, la tibétaine de Marcelle Lalou aussi, mais pourquoi ignore-t-elle le *Bardo Tho Dol* et l'anthologie publiée il y a trois ans par Alexandra David-Neel⁽¹⁾ ? On regrette que M. François Toussaint ne mentionne pas, pour le Japon, des ouvrages faciles à trouver comme l'*Anthologie du Monyoshu*, de R. Vergez et l'*Anthologie de la poésie japonaise*, de Georges Bonneau. Pourquoi avoir oublié, dans la bibliographie océanienne, le livre si important de Moerenhout, parfaitement accessible dans la réédition Maisonneuve ? Pourquoi donner l'édition anglaise de Tenira Henry, alors qu'il en existe une traduction française depuis 1951 ? Marcelle Bouteiller, qui mentionne pas mal d'ouvrages américains sur la littérature indienne d'Amérique du Nord, n'a pas le droit d'ignorer le livre d'A. Preyre, *Chants, prières et incantations des Indiens de l'Amérique du Nord* (seules traductions en français) paru il n'y a pas dix ans. Et Jacques Soustelle, qui ne semble connaître que la traduction du Popol Vuh de 1861, serait plus utile à ses lecteurs en leur signalant celles de 1925, ou de 1954. Il pourrait également citer le numéro 327 des *Cahiers du Sud*, qui contient la seule anthologie de poésie inca traduite en français (c'était en Février 1955...). Quant à M. Kaltenmark, je lui reproche à propos de la littérature chinoise, de passer sous silence l'*Anthologie* de Margouliès, les deux ouvrages de Lo Ta Kang (le *Miroir antique* et *Cent quatrains des*

(1) Et aussi, après tout, la *Précieuse Guirlande de la loi des oiseaux* traduite en 1953 par H. Meyer pour les Editions des Cahiers du Sud.

Tang) et surtout le remarquable essai de Charles Leplae, le *Chant sur la rivière*, qui est indispensable à la compréhension, par les non spécialistes, de la poésie chinoise.

Une encyclopédie comme celle qui nous est proposée se devait d'employer les tableaux synchroniques. Ceux qui terminent le volume sont parfaits. C'est-à-dire qu'ils ont su conserver l'essentiel sans se laisser gagner par la tentation du répertoire et que leur disposition est frappante et suggestive. Ils contribueront, comme l'écrit Queneau « à amener le lecteur « brut » à devenir (s'il ne l'est déjà !) un lecteur « éclairé » et, en définitive, « à lui apprendre à apprendre ».

Mais je m'aperçois, au moment de terminer, que je n'ai pas dit l'intérêt *affectif* que je porte à ce livre, par ailleurs de si haute qualité. Précieux volume, qui ouvre les horizons du monde entier, qui montre qu'il y a toujours à connaître et qui est, pour notre intelligence et pour notre sensibilité, comme le miroir d'autres intelligences et d'autres sensibilités...

PIERRE GUERRE.

LE LIVRE DE CHILAM BALAM DE CHUMAYEL, traduction par
BENJAMIN PERET (*Editions Denoël*).

Les anciennes civilisations de l'Amérique Centrale connaissent actuellement la faveur du grand public lettré. Mais si nous disposons facilement d'études historiques, ou relevant de l'ethnographie et d'albums consacrés aux arts de cette région, nous n'avons presque rien nous permettant d'entrer en contact avec la littérature des Mayas. Pour être juste, il faut convenir que l'écriture hiéroglyphique maya n'a pas encore été déchiffrée. Nous ne pouvons donc connaître que les manuscrits rédigés en écriture alphabétique ou en espagnol, et les textes sont très rares qui ont pu échapper aux destructions ou aux autodafes des conquérants.

A ce jour, nous avons en librairie la seule traduction du *Popol Vuh*, livre ésotérique des mayas-quistés du Guatemala. C'est dire l'intérêt de la publication du *Livre de Chilam Balam*. Il s'agit d'un livre également ésotérique, des mayas du Yucatan. Son origine remonte au temps qui suivit immédiatement la conquête espagnole. Devant l'intolérance religieuse des Européens, les sacerdotes indiens transcrivirent en cachette, en utilisant l'écriture alphabétique qu'ils venaient d'apprendre, le contenu de leurs manuscrits en hiéroglyphes. Différentes copies, plus ou moins altérées, d'un même manuscrit, circulèrent dans tout le pays jusqu'au XVIII^e siècle. Beaucoup se perdirent, d'autres furent conservées précieusement. Parmi les dix-huit *Livres de Chilam Balam* actuellement connus, celui découvert au village de Chumayel au milieu du siècle passé est le plus célèbre. Son contenu est hétéroclite. Il renferme des traditions anciennes, un exposé des mythes et des indications rituelles mêlées à quelques passages poignants où l'Indien s'élève contre l'oppression des conquérants. La poésie, volontaire ou involontaire, est toujours présente dans ces pages parfois ardues, parfois pleines de saveur. Pouvons-nous nous faire une idée *juste* du ton du texte maya,

et de sa valeur littéraire et poétique ? J'espère que oui, car Benjamin Peret avertit loyalement que sa traduction est faite sur une « interprétation » en espagnol de Mediz Bolio, comparée aux « traductions » de Martinez Hernandez. Peret affirme que la concordance entre ces divers travaux prouve que le texte est absolument proche de l'original. On veut bien le croire. De toute façon, la publication en édition courante d'un livre comme le « Chilam Balam » témoigne de la curiosité grandissante des lecteurs français, si retardataires jusqu'à maintenant par rapport aux Anglais et aux Allemands sur le chapitre des littératures « exotiques ».

P. G.

TEXTES EN PROSE TIRES DE L'OUBLI DE FEDERICO GARCIA-LORCA, par MARIE LAFFRANQUE (*Bulletin Hispanique*, Tome LVI).

Ces textes en prose, conférences ou interview, nous restituent dans toute sa chaleur humaine, non seulement la figure de celui qui fut le plus fêté des poètes de sa génération, mais encore un moment de la vie intellectuelle et artistique de l'Espagne, celui où cette génération de 1928, qui s'était prise au piège de lumière de Gongora prend conscience de sa mission, de son importance aussi, le moment où ces enfants trop gâtés arrivent à l'âge adulte ; ce fut alors, sous le haut magistère d'hommes comme Fernando de los Rios et José Ortéga y Gasset, un élan généreux qui poussa tous ces hommes jeunes vers la tâche d'éducateurs du peuple qui leur était soudain proposée. Si tous répondirent, aucun peut-être ne mit plus que Garcia Lorca, de lucide passion à sa tâche ; directeur de cette troupe d'étudiants « La Barraca », qui allait de village en village faire revivre le théâtre classique espagnol, il note avec bonheur le plaisir qu'a pu y prendre Unamuno, dont il fait le plus beau des portraits.

Ces textes nous font assister aussi à l'élaboration de l'œuvre, en nous plongeant dans ce climat très spécial de la provinciale Grenade, le foyer bouillonnant de la Résidence des Etudiants de Madrid ; nous y trouvons aussi dans toute leur fraîcheur les impressions produites dans l'esprit du poète par ses séjours à Buenos-Aires et à New-York. Enfin, en 1936, à la veille de la guerre civile qui allait le faucher, nous le trouvons penché sur le problème social au point de projeter une nouvelle pièce de théâtre dans laquelle il posera l'angoissant problème de la faim » la vérité du théâtre, dit-il, est un problème religieux et économique-social... Tant qu'il y aura déséquilibre économique, le monde n'accèdera pas à la pensée ».

Tous ces textes ont été retrouvés dans les journaux du temps, compulsés avec une intuition extraordinaire par Marie Laffranque, la personne qui est, en France, sans contredit, la plus et la mieux informée de l'œuvre de Garcia Lorca.

SUZANNE BRAU.

LE ROMAN

LA PIERRE ET LE TRIANGLE, par RUDOLF SCHROERS.

LE GRAND ESPOIR, par ILSE AICHANGER (*Gallimard*).

OU ETAIS-TU ADAM ? par HENRICH BOELL (*Editions du Seuil*).

L'actualité apporte sur ma table trois romans allemands de valeur diverse qui relatent à travers trois tempéraments, les événements mondiaux dont nous fûmes les contemporains. La guerre en est le thème central, mais une guerre passée, dépassée. Une guerre dont il faut faire le bilan ; un monde détruit. Quel espoir planter sur les ruines ?

Rudolf Schroers, dans la *Pierre et le triangle*, raconte l'histoire du jeune Jacob qui a vingt ans au début de la guerre. Les premières années évoquent à l'échelle anecdotique autobiographique la montée du nazisme, les pogroms, les délations. Puis, viennent après la guerre (Pologne, France, Russie), la défaite, le remords, la fuite vers on ne sait quelle expiation rédemptrice. Touffu, confus, sentimental-pervers, métaphysico-masochiste, il est à l'image de la mauvaise conscience d'une génération qui veut se blanchir.

Le roman de Ilse Aichanger, *Le Grand Espoir*, est d'une autre optique. Ici, la victime parle. L'auteur, juive, raconte le cauchemar éveillé qu'elle vécut enfant avec les parias du monde national-socialiste. L'héroïne, Ellen, la petite fille, est la sœur d'Alice au pays du mauvais rêve. Elle est aussi la sœur littéraire de la Monelle de Marcel Schwob, c'est dire que sa poésie, sa fantaisie d'expression sont grandes, mais ce ton de symbolisme s'accorde mal avec la vision de l'Apocalypse vécue et devient rapidement insoutenable. Dans cet univers empuanti par le nazisme, que gagner, sinon l'issue, la frontière, la Terre Sainte ? Chaque chapitre est une atroce nouvelle parée de la plus séduisante poésie : tour à tour les jeux dans les cimetières, le corbillard qui mène aux frontières de l'autre monde, la peur, l'angoisse, les pas de la mort, la guerre dans la ville, les ponts sautés... La poésie supporte mal ce poids des circonstances aggravantes du réel. Le livre ploie. Tout est pourri, les eaux, le ciel ; l'enfance meurt. C'est pour fuir tout cela sans doute que le Jacob de la *Pierre et le triangle* a pris la route.

Henrich Boell dans *Où étais-tu Adam ?* a trouvé le moyen de ne pas désespérer. Malgré toute la sympathie que l'on peut accorder au roman de Ilse Aichanger, mais qui reste limité dans son expression typiquement raciale, le roman le plus positif est sans hésitation celui de Henrich Boell. « La guerre est une maladie comme le typhus », disait Saint-Exupéry. L'auteur prend le mot à son compte. La guerre est un moment où l'homme est en face de lui-même, de sa vie, de sa mort. Elle a ses héros, ses victimes. De toutes façons, elle n'est ni fraîche, ni joyeuse et le général et le deuxième classe sont aussi misérables l'un que l'autre. Où étais-tu Adam ? J'étais à la guerre.

Les vies se résolvent par l'absurde lorsque la guerre les gagne. On reconnaît un thème confusionniste qui innocente le coupable.

Absurde, cette vie qui s'achève sur un lit d'hôpital en bredouillant des mots incompréhensibles. Absurde et grotesque, ce petit lieutenant de la Wehrmacht en retraite qui, dans le village bombardé par les tanks se traîne sur une butte, incapable de retenir son sphincter qui se relâche. Absurde et tragique, celui qui se trouve en pleine bataille une caisse de vin de Tockay à la main. Tragique et sans espoir, l'amour de la jeune fille juive et du deuxième classe allemand qui n'auront jamais de premier rendez-vous ; l'une prenant le chemin du crématoire, l'autre le chemin de la bataille perdue. Désespérante la mort sous l'arbre en fleurs devant la maison familiale au moment où la guerre est finie.

Mais, pour avoir entendu un mot, recueilli un regard, acquiescé à une promesse, pour avoir reconnu l'homme tel qu'il est, tout peut être sauvé. Dans les lignes de force du mal déchaîné, dans les pattes même du monstre, la guerre, la mort n'ont pas toujours le dernier mot.

JEAN MALRIEU.

LE LIVRE DE LAZARE, par JEAN CASSOU (Plon).

Peut-on juger un livre avant de l'avoir lu ? Ce nom Lazare évoquait pour moi le thème de la résurrection, thème vécu par tant d'hommes pour qui, après le brouillard de la captivité ou la nuit de la déportation, la libération fut une résurrection. J'entends par ce mot une redécouverte des valeurs de la vie, à commencer par les plus humbles, mais combien nécessaires : la nourriture suffisante, le costume décent, la propreté, le travail utile, etc. ; les sentiments viennent après, ventre affamé n'a plus de mère ; après encore les idées, luxe inconcevable pour un homme réduit à l'état de chose.

Je m'attendais à trouver ce thème dans le livre de Lazare. Le héros de Jean Cassou est un homme qui aime la vie, que les malheurs accablent, sa mort, et surtout sa résurrection, sont conçues comme des malheurs, et qui malgré tout ne peut s'empêcher d'aimer la vie. Lazare avait vécu heureux jusqu'à sa mort. Scandale que cette résurrection qui lui apprend le malheur. Fallait-il pourtant qu'il perdît sa bien-aimée, lui qui ne vivait que pour elle, qu'il devint sourd, lui qui n'avait plus que la musique pour consolation, pour prouver qu'il était bien un inguérissable vivant ?

J'ai eu tort de lire ce roman poétique avec une idée préconçue. Je fus un mauvais lecteur, sauf pour la partie qui précède la mort de Lazare, où son bonheur et surtout son amour sont contés avec des accents dignes de la Sulamite.

PIERRE MATHIAS.

LE GOUT DE LA CENDRE, par ROBERT SABATIER (Albin Michel).

« Si le ciel s'ouvre un cheval blanc s'élance... ». Peut-on imaginer qu'un tel cheval se laisse mettre dans une écurie — surtout littéraire ! où il n'y a même pas l'odeur du crottin — et supporte d'être entraîné pour un des grands prix de décembre ?

Suis-je injuste de dire que je ne vois dans « Le goût de la cendre », troisième roman de Robert Sabatier, qu'un exercice d'entraînement, si réussi qu'il soit, où je ne retrouve guère le beau poète des *Fêtes solaires* ? Je ne crois pas que l'Ecurie Albin Michel lui ait choisi le parcours ou le sujet, mais pourquoi Sabatier s'est-il imposé une histoire aussi noire ? Une femme a perdu son fils, héros de la résistance, mort en déportation. Elle ne peut s'en consoler. Sa douleur, inguérissable, lui est une amère délectation. Au nom de cette douleur, de ce goût de la cendre, elle tue toute vie autour d'elle. Beau, mais difficile sujet. Après tout, qu'importe le sujet ! s'il convient à l'auteur, si l'auteur lui donne vie, si les personnages s'imposent au lecteur, plus vivants que les êtres dits réels. Or, je persiste à croire que ce sujet fut pour Sabatier, poète de l'azur, une gageure — en partie gagnée, roman bien construit, style discret mais net, effets d'un art très sûr — mais qui, parce qu'on sent la volonté de réussir un exercice difficile, n'emporte pas l'adhésion totale du lecteur — la mienne du moins. Sans doute parce que je connais et que j'aime le poète et que j'ai peur que cet entraînement ne fasse du fier « cheval blanc » une bête fourbue qui oublierait son ciel natal.

*Cheval, cheval plus terrible qu'une arme
Reviens à moi, par le feu, par l'abeille...*

PIERRE MATHIAS.

MARTHE ET LE VILLAGE, par PIERRE et MARIA SIRE (*Cahiers du Sud*).

L'allure classique de ce roman ne tient pas seulement à la simplicité toute racinienne de son action axée sur une crise intérieure, mais aussi à la façon magistrale dont cette crise nous est expliquée à partir — et en fonction — des données sociales les plus objectives. Les problèmes soulevés par le passage progressif de la *Folk-Society*, comme disent les sociologues, à l'*Urban Society*, les réactions de défense que le village développe plus ou moins consciemment, contre l'étranger incarnant à ses yeux la société « urbaine », ont toujours intéressé, sur le plan théorique, l'ethnologue passionné qu'était Pierre Sire. Il a suffi aux deux romanciers de transposer cette aventure de la civilisation en un drame de la solitude morale pour faire apparaître le déchirement social jusque dans les conditionnements secrets de l'amour. Marthe exerce la médecine dans un village languedocien qui la repousse et la condamne de ce fait à l'individualisme. Elle ressent la tentation de ce milieu homogène, fermé, contraignant, où la solidarité de tous remplace l'humain. Essaiera-t-elle de lui ressembler ou de l'amener à elle ? La jeune fille s'éprend du frère d'un paysan riche qu'elle a soigné avec dévouement, avec pitié, sans pouvoir l'arracher à la mort, mais cet amour n'est qu'un prétexte qu'elle se donne pour tenter de s'intéresser à ce village hostile où l'on aime mieux mourir que lui devoir la vie.

Sa passion se nourrit — comme un défi — de traditions bornées qui la rendent étrangère à elle-même. Mais cette intégration, par

le cœur et par les sens, à un milieu isolant où il lui a semblé que son amour, du moins, pourrait respirer à l'aise, ne suffit pas à compenser la liberté totale que représente pour Marthe l'horizon culturel « urbain ». Sa solitude se peuple de présages qui ne sont obscurs que pour elle. Une nuit, elle quittera la maison, le village et tous les faux souvenirs d'une vie qu'elle n'a jamais vécue.

Si le beau roman de Pierre et Maria Sire était un roman « terrien » — il est en réalité, tout le contraire — par son ampleur, par sa poésie pénétrante et nette, il nous réconcilierait avec le genre.

RENÉ NELLI.

L'OFFICE DES TENEBRES, par LUC BÉRIMONT (*Bernard Grasset*).

Dans le concert d'avertissements que ne cesse de nous valoir la perspective d'une fin imminente autant qu'irréversible de notre espèce, Luc Bérимont vient d'introduire, avec son nouveau roman, une partition assez curieuse.

Que la critique ait été à peu près unanime à considérer *L'Office des Ténèbres* comme un coup de semonce qu'il serait de mauvais goût de ne pas prendre en considération, rien que de très normal. Sauf, en effet, une insensibilité pathologique aux événements de notre temps, on voit mal un être évolué nier le caractère prémonitoire de l'ouvrage, ne pas discerner plus ou moins la géographie de son propre pays dans ce pays non situé où l'état de ruine est devenu un état permanent, où la peur et l'angoisse légifèrent, où un despotisme chasse l'autre dans le même tourbillon de stupre, où un idéal ne s'exalte qu'en avilissant l'idéal adverse.

Malgré tout cela, je ne crois pas que Bérимont sonne en désespéré le tocsin. Le poète au lyrisme de plein soleil, de terre grasse et de chair à souhait fruitée a su préserver son roman du goût de cendre générique en se refusant à le murer d'une nuit sans issue et, quitte à ne pas être à mon tour au diapason de la critique, j'avoue avoir vu dans *L'Office des Ténèbres*, livre d'une puissance d'évocation exceptionnelle, comme une sorte de prélude à l'espoir que tout homme de cœur garde par devers lui. Du reste, volontaire ou non, le choix du titre y invite. *L'Office des Ténèbres* commémore dans la liturgie catholique, le plus douloureux des deuils, mais la nécessité du Vendredi Saint n'implique-t-elle pas celle du Jour de Pâques ?

Lorsqu'au terme de l'ouvrage, Wibert, le biologiste, s'apprête à répandre le choléra sur la cité, ce n'est pas un sadique de plus qui se révèle, ni même l'ange exterminateur agissant en justicier, mais un nouveau Joseph d'Arimathie scellant le tombeau où vient d'être déposé un cadavre affreusement meurtri mais déjà gros de sa résurrection.

PAUL CHAULOT.

RUE DU SOLEIL, par FRANÇOIS BERNADI (*Gallimard*).

Le premier livre d'un jeune peintre roussillonnais, paru chez Gallimard, sous le parrainage de Camus, nous fait penser irrésistiblement, par sa perfection verbale, au beau livre de proses de Joseph-Sébastien Pons « Concert d'Été ». Le mot de grâce, don gratuit, paraît ici chargé de toute sa réalité. Avec une sensibilité presque enfantine, François Bernadi note ses souvenirs d'une enfance rude, pathétique, mais combien merveilleuse, au milieu des pêcheurs de Collioure. La première nouvelle, celle qui donne son titre au recueil est d'une perfection classique : on n'oublie plus le grand-père étrange auréolé de tant de mystère auprès de qui tout prend un goût d'aventure. « Les yeux de mon grand-père jetaient des éclats verts. Semblables à ceux des poissons qui vivent dans les algues. Son visage, animé, avait cette couleur chaude qu'on voit aux vases d'argile neuve. Sa bouche exprimait tantôt la joie, tantôt la dureté ».

« La bougie, éclairant son visage par en dessous, jetait sur son front une tache de lumière, tandis que sa bouche et son menton étaient mangés par l'ombre. Les petits anneaux d'or, seuls, brillaient au ras de ses épaules ». Si Bernadi voit toute chose d'un œil de peintre on ne peut que s'émerveiller du rare bonheur avec lequel il arrive à exprimer en mots sa vision plastique. Tous les frustes camarades de cet enfant savent aussi de belles chansons et le grand-père en premier lieu

*Mon cheval est une nuit claire
Avec toutes ses étoiles
Mon cheval est une nuit de fête
Avec toutes ses lanternes de couleur...*

« Le petit garçon de la Rue », vous rappellera « Jeux Interdits », c'est un fait, mais ce petit garçon n'accepte pas les jeux cruels « jamais il n'aurait pu crever les yeux du petit poisson qu'il savait capable de manger comme un homme ».

Dans une autre nouvelle, souvenir de l'exode des républicains espagnols, brossant une fresque à la Goya, l'auteur y inscrit en légende « il régnait là une grande indifférence qui allait au delà de la vie, de la mort ». Remplacez « indifférence » par « sérénité » et vous aurez le climat de ce livre singulier, qui ne sacrifie pas aux manies littéraires de l'heure. Le miracle de ce livre d'un jeune homme, c'est la sérénité qui s'en dégage ; et ces histoires tragiques baignées dans l'implacable lumière de la Méditerranée atteignent à cette simple grandeur qui est celle des tragiques grecs.

SUZANNE BRAU.

LA PHILOSOPHIE

LES AVENTURES DE LA DIALECTIQUE, par MERLEAU-PONTY (Gallimard).

Il est inutile de prendre la peine de distinguer deux parties dans le dernier livre de M. Merleau-Ponty ; elles se séparent d'elles-mêmes. Et si la seconde a, de beaucoup, le plus retenu l'attention du public, il nous apparaît assez nettement que c'est, néanmoins, dans la première qu'il faut aller chercher le contenu le plus valable de l'ouvrage.

C'est en effet dans les premiers chapitres que l'auteur expose ce qu'on peut appeler sa « philosophie de l'histoire », et cela dans une langue d'une richesse et d'une fermeté bien dignes d'un successeur de Bergson. Déjà perceptible dans ses écrits antérieurs (encore que sous une forme dont le développement n'était pas prévisible en tous points), cette philosophie s'oppose à la fois au positivisme scientifique (selon lequel il y aurait une vérité objective de l'histoire, que les historiens *pourraient* saisir), et à cette autre conception (que M. Gouhier qualifie de « théologique »), et pour laquelle le sens général de l'histoire et la destination de l'homme seraient inscrits dans la séquence des événements, d'où les historiens auraient à l'extraire.

Pour M. Merleau-Ponty, un sens *objectif* inhérent à l'histoire ne saurait exister ; mais l'Homme, « condamné au sens » (et cela dans le domaine historique comme dans tous les autres) affecte, et ne peut pas s'empêcher d'affecter, les événements de significations.

C'est d'ailleurs grâce à ces significations, à ces « sens » qu'on peut seulement parler d'histoire, la conception « d'une histoire indifférente, agnostique, qui aligne les civilisations comme des individus incomparables »⁽¹⁾ ressortissant plutôt à l'annalistique ou à la chronique qu'à la véritable histoire. Cette distinction, chère à Croce, et familière aux philosophes et aux historiens d'aujourd'hui, rappelle le mot de Hegel, qui compare les historiens ne cherchant pas de sens à l'histoire « à des animaux qui auraient bien entendu tous les sons d'une symphonie, mais auraient été inaptés pourtant à saisir une seule chose : l'harmonie de ces sons »⁽²⁾.

Dans cette perspective, il ne peut donc y avoir d'histoire sans historien, et l'histoire *n'a pas de vérité avant d'être racontée* ; sa vérité est *en sursis*, elle n'existe que par ce qui vient *après*, elle est « suspendue au futur »⁽³⁾. Mais, il ne faut jamais perdre de vue que ces significations ou, comme dit Max Weber, ces « idéaux »,

(1) Aventures de la dialectique (A. D.) p. 29.

(2) Hegel : Introduction à la philosophie de l'histoire, p. 18.

(3) A. D. (Merleau-Ponty, p. 19.

que l'historien introduit dans les faits, ne constituent pas des *clés* pour la compréhension de l'histoire ; ils ne sont jamais « que des repères précis, destinés à apprécier l'écart de ce que nous pensons et de ce qui a été, et à mettre en évidence le reste laissé par toute interprétation » (4).

Ainsi, la conscience historique a-t-elle constamment à vivre ce paradoxe insoutenable : « rassembler, dans l'imaginaire, sous un regard unique, soumettre à une comparaison, et penser comme moments d'un seul développement, des fragments de vie humaine dont chacun a été vécu comme un absolu et qui, par principe, se déroberont au regard intéressé » (5).

Quoiqu'il en soit, il est de la condition même de l'historien d'apporter un sens à ce qu'il raconte ; et, plus encore que l'avènement du sens, importe l'*élimination du non sens*. Toutefois, ce découpage d'ensembles intelligibles, dans la masse des événements, ne doit jamais « rompre leurs attaches avec la contingence » ; et le mouvement par lequel l'histoire se retourne sur elle-même pour tenter de se saisir, de se dominer, de *se faire raison* est, lui aussi, sans garantie » (6).

Cette idée d'absence de garantie, sur laquelle Merleau-Ponty a souvent insisté, nous apparaît comme caractéristique d'une certaine manière de penser « existentialiste ». L'histoire n'a pas un sens donné à l'avance ; « il s'agit de lui en donner un ». (Ainsi s'exprime Sartre dans son article des Temps modernes : « Les communistes et la paix »), mais nous ne pouvons pas être sûrs que c'est justement celui-là qu'elle prendra. L'homme ne peut trouver que rétrospectivement le sens de son passé et cela dans « l'avènement d'une rationalité dont l'absence n'était pas d'abord simple privation, mais vraiment un état de « non raison », et qui, au moment où elle apparaît, n'a le droit de se subordonner à ce qui la précède que dans l'exacte mesure où elle le comprend comme sa propre préparation » (7).

Devant le dilemme crucial : « Liberté de l'homme, contingence des événements », Merleau-Ponty choisit l'ambiguïté, mais les deux termes conservés excluent, en tous cas, définitivement, « l'idée que le but, même éloigné, des sciences de la culture puisse être de construire un système fermé de concepts dans lequel la réalité soit resserrée selon un ordre définitif et à partir duquel elle puisse être désormais déduite » (8).

C'est dans l'optique de ces considérations que l'auteur, parti de Max Weber, examine successivement les positions de Lukacs, de Marx et de Trotsky, son but restant, semble-t-il, d'appuyer ses conclusions sur une analyse de la mission historique du Proletariat. Et sans doute cette partie de son argumentation laisse-t-elle au lecteur l'impression que les questions politiques sont décidément bien malaisées à intégrer à une pensée authentiquement philosophique. On a prétendu que l'intention du livre était, en fin de compte, d'élaborer une conduite d'action politique ; or, il nous révèle plutôt un auteur

(4) A. D. (Merleau-Ponty, p. 16).

(5) A. D. (Merleau-Ponty, p. 29).

(6) A. D. page 36.

(7) A. D. p. 48.

(8) A. D. p. 35.

qui se cherche et, du reste, semble plutôt se perdre dans les Aventures de la Dialectique, comme à travers des chemins qui le mèneraient, tout démuné, jusqu'au cœur de la forêt. A force d'indicatif l'auteur ne se hisse pas jusqu'à l'impératif ; la recherche de la vérité ne le conduit pas aisément à élaborer des consignes. Faut-il en conclure que la philosophie doit renoncer à l'espoir d'un tel passage et qu'il y a là deux domaines catégoriquement séparés ? Le livre de M. Merleau-Ponty ne le prouve pas, mais il incite sérieusement à le croire.

Il n'empêche que cette tentative, si elle ne fait que montrer les difficultés et les obstacles qui s'opposent à la jonction de la philosophie et de la politique, fait de la première partie de ce livre un texte qui, pour le fond comme pour la forme, nous apparaît comme d'une exceptionnelle qualité.

On pourrait se demander si la polémique contre Sartre, qui occupe la deuxième partie du livre, n'est pas une illustration concrète de cette « philosophie de l'histoire » qui est développée dans la première. On nous y expose, en effet, que les dix années d'amitié et de collaboration de l'auteur avec le fondateur des Temps Modernes, n'ont pris leur sens qu'en fonction de leur récent désaccord, l'auteur de Nekrassov, après maintes vicissitudes, semblant avoir choisi de suivre les communistes, celui des Aventures de la Dialectique déclarant nettement, à la fin de son livre « qu'il faut *chercher une autre action que l'action communiste* » (9).

L'objet du chapitre V (Sartre et l'ultrabolchevisme) semble être non seulement de nous exposer pourquoi les deux pionniers de l'existentialisme ne sont plus philosophiquement d'accord devant les événements politiques, mais de nous révéler pourquoi ce désaccord était *en germe* dès le début ; la longue collaboration alléguée ne nous paraît plus, après lecture de ce texte, que comme le préambule de la divergence actuelle. Ce fameux « engagement » que Sartre présenta, dès 1945, dans le premier numéro de sa revue, et auquel chacun avait cru comprendre que Merleau-Ponty avait souscrit, nous est défini aujourd'hui comme « la décision de tenir pour absolu le sens que Sartre invente de donner à son histoire et à l'histoire publique », comme « une installation délibérée dans l'imaginaire » (10). M^{me} Simone de Beauvoir, qui craint sans doute qu'on ne puisse supposer que c'est Merleau-Ponty qui a le plus d'ancienneté dans la genèse de ce désaccord, nous dit, de son côté, dans sa réponse, et de son air le plus négligent, comme s'il s'agissait d'une de ces vérités apodictiques que le lecteur n'a qu'à peine besoin qu'on lui rappelle : « Il est vrai que Merleau-Ponty n'a *jamais* compris Sartre ? » (11). Il ne s'agit donc pas du tout, on le voit, de divergences d'opinions récentes relatives à la guerre de Corée ou au passage du général Rigdway. Comme disait Phèdre : « Mon mal vient de plus loin ». Et comment pourrait-il en être autrement, de la part de gens qui nous déclarent : « Nous ne choisissons jamais de devenir ou *d'être* ceci ou cela, mais *de l'avoir été* » (12)... ou encore : « Comment donc dateraï-je mes choix ? Je n'en finis pas de leur

(9) A. D. p. 271.

(10) A. D. p. 262.

(11) Temps modernes, N° Juin-Juillet 1955, p. 2.121.

(12) A. D. p. 256.

trouver des précédents » (13). En gros, le reproche que fait Merleau-Ponty à Sartre est d'avoir tout tiré du côté de la liberté, au détriment de l'objectivité, et la réponse que lui inflige M^{me} de Beauvoir consiste à faire remarquer que le rôle donné par Sartre à la facticité, à la « situation », orientait *infailliblement* sa pensée du côté du matérialisme. Et elle irait jusqu'à se faire kantienne pour montrer la cohérence profonde des attitudes successives de Sartre : « Il y a, dit-elle, une signification transcendante (sorte de caractère intelligible) qui fait l'unité de tous nos choix empiriques » (14).

Ainsi donc, aucun doute : Merleau-Ponty s'est toujours mépris sur Sartre : celui avec qui il croyait s'entendre n'était, en réalité, que ce pseudo-Sartre qu'il nous décrit *aujourd'hui* sous les traits de l'ultra-bolcheviste. Pourtant cette perspective de l'auteur sur le Pour-Autruï de Sartre (qui résulterait, nous dit-on, d'une falsification) doit cependant, étant donné la personnalité de son auteur, être considérée comme une interprétation historiquement importante de la pensée sartrienne. Il est à craindre qu'elle en soit même totalement indétachable, et qu'il devienne bientôt impossible de discerner ce qui, chez Sartre, est signé Merleau-Ponty ou ce qui, dans le Sartre vu par Merleau-Ponty, revient à M^{me} de Beauvoir. Ces étalages nous présentent, rétrospectivement, d'un côté comme de l'autre, la vie quotidienne aux Temps modernes comme ayant été assez babélienne, et affectent soudain pour nous d'une signification puissante les articles où, en 1946, le génial Boris Vian se demandait s'il ne fallait pas plutôt dire Merleau-Ponsartre et Simone de Beauvy.

Mais la dialectique ne procédant que par moments successifs, peut-être ne faut-il pas considérer cette actuelle mésestante comme décisive. Rien ne nous dit que, dans quelque temps, nous ne retrouverons pas, dans un salon de la IV^e République, Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, leurs Pour-Soi tout emmêlés dans leurs Pour-Autruï, s'écriant de concert dans un de ces moments parlants de leur aventureuse dialectique :

« C'est à mourir de rire, nous sommes inséparables.

« Alors, continuons ».

R. CAMPBELL.

PHILOSOPHIE DU SURREALISME, par FERDINAND ALQUIÉ (*Flammarion, éditeur*).

Voici un titre qui étonnera sans doute le lecteur. Alquié l'a si bien senti qu'il a pris soin, dans un Avant-Propos, de fixer l'ambition et les limites de son dessein, précisant que si le surréalisme ne prétend pas être un système philosophique cohérent, comme le sont le kantisme ou même l'existentialisme, il n'en met pas moins en cause une philosophie et même une métaphysique (méta-physique), puisqu'il dépasse l'objet et sous-entend quelque au-delà.

Quiconque veut connaître l'esprit de cette philosophie doit approfondir l'œuvre d'André Breton, car non seulement rien ne s'est fait de valable dans le surréalisme qu'il n'ait codifié (le *Manifeste*, ce livre de la Loi), mais encore parce que c'est dans ses ouvrages, articles et propos (je pense surtout à ces précieux « Entre-tiens » radiophoniques) que nous trouvons l'explication la plus

(13) A. D. p. 265.

(14) Temps modernes. Article cité p. 2.112.

éclairante des idées, des émotions, des états de conscience surréalistes. Qu'il s'agisse de présenter un poème ou l'exposition d'un peintre nouveau, inlassablement, Breton se propose pour établir le difficile contact entre l'image insolite et l'œil ou l'esprit obscurcis de préjugés du public : nul ne sait mieux que lui donner à sentir la présence de la beauté. Bien entendu, Ferdinand Alquié trouve ailleurs des pièces à conviction pour le procès qu'il instruit : un vers, une métaphore, un tableau prennent souvent pour lui un sens « philosophique » qui échappait à leur auteur et viennent à l'appui de sa thèse.

Les rapports du surréalisme et de la philosophie furent souvent et longtemps tendus. Il est certain qu'au départ le mot même de philosophie était suspect aux amis de Breton. La plupart jugeaient cette activité intellectuelle en fonction de l'enseignement qu'ils avaient reçu : celui-ci, sec positivisme ou synchrétisme chlorotique vidant de toute substance la pensée des grands philosophes, ne pouvait qu'éloigner de la spéculation philosophique des esprits assoifés de vérité. Plus tard la tentative d'impossible conciliation entre l'idéalisme consubstantiel au surréalisme et le matérialisme qu'il fallait au moins saluer au passage pour apaiser l'ire des communistes, entraînera une confusion, provoquera des malentendus qui ne feront qu'obscurcir le problème.

Il ne faut pas oublier que le surréalisme a été avant tout et par dessus tout, explosion, rupture violente, qu'il est le plus lui-même dans les états de crise, les moments de tension : crises, tensions qui ne sont guère propices à la méditation, aux retours réflexifs et qui s'accommodent mieux de la beauté déchirante du cri que de l'efficacité du syllogisme. En 1925, autour de Breton, chacun est penché sur la « bouche d'ombre ». Par le message automatique, le subconscient s'exprime. Et quand il s'agit de défendre la vérité nouvelle contre ses adversaires, l'injure, souvent, tient lieu de dialectique. Seul Breton, dans le *Manifeste*, ordonnera, face à la raison ennemie, ses raisons.

Dès ce moment, sous l'apparence de l'accord parfait, se dessinent dans le groupe des antinomies qu'Alquié détecte avec précision, montrant que la « philosophie » du surréalisme naissant était loin de rallier tous les suffrages. « Nous n'avons pas de talent », écrit Breton, fidèle à l'esprit d'un surréalisme strict. Aragon, orgueilleusement, se refuse à admettre « que sous prétexte qu'il s'agit de surréalisme, le premier chien venu se croit autorisé à égaler ses petites cochonneries à la poésie véritable ». Poésie véritable ?... Eluard, de son côté, prétend distinguer le poème du rêve ou du message automatique, attitude aussi « réactionnaire » du point de vue surréaliste, que celle d'Aragon (Les hérétiques de 1928 deviendront, en suivant leur pente, les schismatiques de 1938).

Ferdinand Alquié remarque d'autre part très justement, que le problème du bonheur, au moins autant que celui du « talent », trouve les surréalistes divisés. Il juge assez curieusement que Breton pourrait contresigner cette phrase de Bossuet : « Tout le but de l'homme est d'être heureux » et il trouve dans *Poisson soluble*, maintes images qui reflètent la joie pure. Dans le même temps, qui est aussi celui où la « Révolution surréaliste » posait la question : « Le suicide est-il une solution ? », Artaud écrit : « Moi aussi je n'attends que le vent. Qu'il s'appelle amour ou misère, il ne pourra guère m'échouer que sur la plage d'ossements ». Et Aragon, plus littéraire : « Il n'y a pas d'espoir... Il n'y a rien à attendre ».

Profonde et convaincante également l'analyse de l'opposition de l'« art » ou de la « beauté » et de la « morale ». Le surréalisme honnit à la fois l'« art pour l'art » et l'art « moralisateur ». Mais si l'on entend par morale une exigence éthique qui est recherche de grandeur et de pureté et non obéissance aux préjugés sociaux, celle-ci n'est jamais absente de l'œuvre authentiquement surréaliste qui ne veut pas être jeu littéraire, mais expression de l'humain (« La vraie beauté est toujours morale » - F. A.).

Il n'est pas possible, ici, de suivre l'auteur de *Philosophie du surréalisme* dans sa recherche de tous les éléments constitutifs de cette philosophie : choix de la liberté contre toutes les sujétions, exaltation de l'amour, d'ailleurs étroitement lié à la liberté, pouvoirs de l'imaginaire considéré dans ses rapports avec le réel et devenant expression de l'espoir. Je veux seulement signaler un des aspects les plus originaux du livre, celui où apparaît la volonté d'Alquié de rechercher dans quelle mesure l'esprit du surréalisme s'accorde ou ne s'accorde pas avec celui des anciennes philosophies. On s'étonnera peut-être de l'entendre déclarer : « ... Je n'ai jamais eu de peine à mettre d'accord mon admiration pour André Breton et mon admiration pour Platon, Descartes et Kant ». Il peut sembler paradoxal d'assimiler au surréalisme des systèmes dualistes qui supposent une transcendance alors qu'il se fonde, lui, sur l'immanence. Et cependant, la déréalisation qu'Alquié aperçoit au point de départ de la spéculation surréaliste soumet l'objet à l'esprit. Lorsque Breton écrit que la peinture moderne ne considère « la nature que dans son rapport avec le monde intérieur de la conscience », il consacre la primauté de l'esprit et vassalise la nature. Platon, Descartes et Kant posent l'existence de l'Être dans quelque « au-delà ». Sans doute les surréalistes s'y refusent-ils, semblant par là récuser toute option métaphysique. Cependant, quand Breton définit la surréalité « comme une sorte de réalité absolue », nous ne pouvons nous empêcher de voir là, sinon l'affirmation d'une croyance en une réalité transcendante, du moins une tendance à en admettre l'existence. Mieux que tout commentaire, les dernières phrases du livre d'Alquié soulignent l'importance de cette tendance et font apparaître dans l'infrastructure du surréalisme, comme un filigrane dans le corps du papier, la présence d'une philosophie qui *peut* aboutir à une métaphysique. « La métaphysique est discours sur l'absence. En elle l'esprit se sépare de l'homme, refuse de le tenir pour un principe, s'élève à l'incompréhensible au-delà que l'homme ne contient pas, mais signifie. Le surréalisme peut conduire à une telle philosophie. Mais telle n'est pas la philosophie du surréalisme ». Ces quelques mots mettent en relief l'essence du livre, un des plus profonds et des plus impartiaux qui ait été écrit sur ce sujet, livre qui, sans engager l'avenir, suggère discrètement une des lignes que celui-ci pourrait dessiner.

VICTOR CRASTRE.

CONFUCIUS ET SON TEMPS, par JEANNE GRIPEKOVEN (*Office de Publicité. éditeurs, Bruxelles, 1955*).

Cet exposé en cent pages de la vie et de la doctrine de K'ong-fou-tseu apporte quelque clarté dans une matière qu'au cours des millénaires de trop zélés disciples et les courants religieux se sont ingéniés à obscurcir. S'il sacrifie trop aisément encore, en dépit de

précautions d'auteur, à une tradition hagiographique, il situe bien l'enseignement de Confucius dans l'ambiance préologique et magico-religieuse qui avait préexisté et qui a survécu à l'auteur du Livre des Odes.

On sait que la philosophie de Confucius repose essentiellement sur deux concepts : le *li* et le *tao*. Par delà son sens étymologique de « sacrifier », *li* semble bien avoir désigné dans la pensée de K'ong la « bienséance » sociale et morale et le « rite », la « cérémonie » de quelque nature que ce soit. Le *tao*, littéralement « la voie », le chemin, désigne pour le Maître tout simplement l'ensemble des règles de l'éthique individuelle et de l'éthique gouvernementale grâce à quoi l'équilibre social est établi et consolidé et donc l'harmonie universelle postulée ou obtenue.

Madame Gripekoven s'est bien gardée de verser dans l'erreur traditionnelle qui consiste à confondre le *tao* de Confucius avec le concept métaphysique qu'ont greffé sur ce mot, sous l'influence du bouddhisme et du taoïsme mystiques, certains néo-confucianistes célèbres : le principe universel, la totalité des choses dans laquelle le Taoïste parfait espère s'absorber, un peu comme le disciple du Gaumata entend se fondre dans l'unité nirvânique. Cette conception erronée se retrouve encore chez la plupart des essayistes et philosophes chinois récents : Eul sou Youn, par exemple, y sacrifie dans son *Confucius* (1), de même que Tsui Chi dans son *Histoire de la Chine et de la Civilisation chinoise* (2) au demeurant fort recommandable.

Parallèlement toutefois, l'auteur n'omet pas d'insister sur les interférences para-mystiques de ces notions fondamentales. Elle rappelle l'importance, pour Confucius, d'un *gnoti seauton* pour atteindre progressivement à la perfection de l'indifférence — toute bouddhique — à toute passion, dans ce que le Maître chinois appelle la « voie moyenne » ou la « voix du milieu ». Elle souligne l'importance, dans sa méthode, de la musique, écho de l'harmonie universelle qui permet de réaccorder l'esprit humain et de le porter à la perfection de l'équilibre.

Et ces divers points devraient, ainsi élucidés, faire repenser tout le problème des liaisons souterraines ou directes entre la philosophie de Confucius (né vers 552 av. J.-C.) et de ses contemporains Gaumata, dit Bouddha (vers 580) et Pythagore (vers 585). Si Confucius a rejeté après l'avoir pratiqué sans grand profit, un ascétisme excessif que rejette également le Gaumata pour s'en tenir lui aussi à la « voie du milieu », le Sage chinois recherche comme Pythagore la perfection par la connaissance de soi et l'harmonie de la musique. Les écoles et les orthodoxies religieuses ont surtout mis l'accent sur les différences, irréductibles à première vue, afin de préserver leur originalité apparente : il faudrait voir si ces divergences ne sont pas plus formelles qu'essentielles. Le précis de M^{me} Gripekoven pourrait porter à le croire.

PAUL ARNOLD.

(1) Adrien Maisonneuve, 1942.

(2) Payot, 1949.

LES ARTS

PICTURA, histoire universelle de la peinture (Editions Pierre Tisné).

Voici commencée, sous le titre de « Pictura », une histoire universelle de la peinture qui doit être complète en vingt volumes. Trois volumes parus déjà : *La Peinture dans les anciens Pays-Bas*, de Van Eyck à Bruegel, par Robert Genaille ; *La Peinture Italienne*, du Byzantin à la Renaissance, par Galienne Francastel ; *L'Ecole Anglaise*, par Aurélien Digeon. Ce qui frappe tout d'abord, dans cette nouvelle collection, c'est la personnalité qu'elle manifeste, à l'image de celle de son éditeur, Pierre Tisné. A notre époque, où l'on a tendance à publier de grands albums, Tisné a fait choix d'un format moyen, mais très maniable, où l'on a plaisir à lire un texte, que l'on peut feuilleter facilement, et que l'on tient sans fatigue, sans être obligé de recourir à une table. A notre époque, où les éditeurs utilisent au maximum le charme facile des reproductions en couleurs, Tisné, tout en rejetant l'illustration en noir, ne se sert que du minimum de charme, préférant des images significatives, démonstratives que des détails insolites de tableaux ou des effets recherchés dans le goût moderne. A notre époque, où pour accompagner un album de planches en couleurs on écrit volontiers un texte mondain, qui vise moins à instruire qu'à plaire, Tisné estime que le texte est essentiel et que c'est lui qui fait la valeur d'un livre. Car un livre sur l'art est avant tout un instrument de culture. Son agrément ne doit pas être une fin, sinon l'ouvrage n'est qu'illusion. On connaît déjà la série de monographies publiées par Pierre Tisné, dont la dernière était le Daumier de Jean Adhémar. La collection « Pictura » est une belle entreprise, dont chaque volume fera mieux mesurer l'intérêt et la valeur.

Les textes des trois premiers sont nettement synt'étistes. Ils visent à situer chaque peintre dans l'évolution d'une école, en dégagant les grandes lignes d'un style, et prennent parti avec autorité dans les querelles de l'érudition. On se doit de signaler l'importance des notices qui terminent chaque ouvrage, le soin avec lequel elles sont rédigées. Dans un espace très réduit, elles donnent un résumé biographique clair et ordonné, pour s'attacher ensuite à fournir une liste des œuvres certaines et attribuées, où les attributions sont débattues et souvent résolues, constituant un instrument de travail particulièrement utile.

Le livre de Pierre et Galienne Francastel peut servir de modèle à la collection. Ils y traitent des débuts de la peinture italienne jusqu'au xv^e siècle. Etudiant ses origines, ils mettent l'accent sur la peinture romaine qui, plus que la peinture pisane, apporte quelque chose de neuf par rapport aux modèles byzantins. Dès le xii^e siècle, une école se forme à Rome à l'occasion de la restauration des édifices antiques et spécialement des mosaïques. Au xiii^e siècle, des artistes comme Jacopo Torriti, Pietro Cavallini, qui n'ont pas le culte archéologique, exécutent des mosaïques en même temps qu'ils restaurent celles des monuments romains.

La révolution artistique se fait contre Byzance. Certes, il y a les modèles antiques, mais le parti-pris de réalisme des fresques de Cavallini est à l'opposé de la conception symbolique byzantine. Et puis, Rome avait le désir de se relever de ses ruines, et les artistes nouveaux avaient conscience de l'impasse où les avait laissés les voies traditionnelles. La révolution picturale, issue des problèmes nationaux, abolit le prestige byzantin au profit de la présence de la personne humaine. L'influence de l'art roman est évidente à Assise. Mais, dès 1305, lorsque la papauté se transfère à Avignon, l'école romaine cesse toute activité. Ce sont les centres toscans qui poursuivront le destin de la peinture en Italie. On peut se demander jusqu'à quel point la présence et l'autorité de la peinture byzantine n'a pas retardé l'évolution de la peinture italienne. Elle saute l'échelon roman (peinture française et catalane des ^x^e et ^{xii}^e siècles). Giotto est déjà un art nouveau peut-être parce qu'il a vu les fresques des Romains à Assise et en a tiré un enseignement, comme le souligne Galienne Francastel. Un enseignement qui n'est pas celui de la tradition, mais d'une révolution contre Byzance.

PIERRE GUERRE.

(Chaque volume, relié toile, 60 planches en couleurs, 150 pages env.
Prix : 2.750 francs)

LA DECOUVERTE ARCHEOLOGIQUE DE LA FRANCE, par
COLIN-SIMARD (Collect. « *L'Aventure du Passé* », Amiot-Dumont).

L'exotisme se sent à l'étroit dans une époque qui, chaque jour abandonne un peu de son mystère. Nous assistons au déclin irrémédiable de sa conception géographique. Aussi, c'est naturellement dans la découverte d'un passé dépouillé de ses légendes et de ses mythes, que l'homme doit se réfugier pour arriver au dépaysement, c'est-à-dire à la poésie par la connaissance.

L'essor extraordinaire que connaît l'archéologie et la découverte de la préhistoire, ont leur origine dans le désir de traquer l'existence d'un monde mort. Le livre de la collection « *L'Aventure du Passé* », vient parfaitement à propos pour faire le point sur ces sciences, car la découverte de la préhistoire constitue à n'en pas douter, un des apports les plus importants faits par ce siècle à l'histoire du monde. Je suis de ceux qui considèrent que Boucher de Perthes, à la fois génial et farfelu ; Emile Rivière, qui brava le ridicule en démontrant, le premier, que l'homme quaternaire était déjà sculpteur et peintre, sont peut-être aussi importants dans l'histoire du monde que Christophe Colomb ou Magellan. Les uns étant des découvreurs d'espace, les autres des explorateurs du temps.

L'archéologie, cette machine à remonter le temps, méritait un historien comme M. Colin-Simard. Son livre au style net, à la bonne documentation, mérite l'attention de ceux qui cultivent la curiosité d'esprit.

PAUL-M. LOMBARD.

L'ABBAYE DE JOUARRE ET SES CRYPTES MEROVINGIENNES, par IVAN CHRIST (*Editions d'Histoire et d'Art*).

On sait le déclin de la sculpture en Occident entre le ^{iv}e et le ^{viii}e siècle. On a pensé qu'il était dû à une régression de la technique, à une sorte d'interruption de la tradition. Or, il n'en est rien. Les sculpteurs mérovingiens étaient aussi capables techniquement que les sculpteurs romans, mais ils témoignèrent d'un goût pour l'ornementation géométrique qui nous a le plus souvent trompés sur leur valeur. Influence de l'art abstrait de l'Irlande, offensive du génie celte contre le génie byzantin et romain. Le texte sobre d'Ivan Christ et de bonnes photographies, nous révèlent, non seulement les chapiteaux de Jouarre, que l'on a cru antiques, mais les tombeaux de la crypte Saint-Paul, dont l'un, celui de Saint-Agilbert, comporte un bas-relief figuratif représentant le Jugement dernier. Il démontre que, selon R. Pernoud, « les artistes du temps n'éprouvaient aucune difficulté à sculpter des personnages à relief très accusé ». Mais il apporte aussi, au Musée Imaginaire de la Sculpture, une image de la sensibilité des artistes mérovingiens, et du mouvement qui anime leurs œuvres. Une force vive qui rend bien fade la gisante du ^{xv}e siècle fourvoyée dans cette crypte émouvante.

P. G.

(Un volume, 30 pages, 32 photographies. Prix : 480 francs).

LA GRECE EN IMAGES, photographies d'OTTO SIEGNER (*Société Française du Livre*).

Pour Otto Siegner, la Grèce en images n'est pas un livre d'archéologie ou d'histoire, quelles que soient les séductions photographiques des gradins de marbre, des colonnes brisées ou du ciel à travers un péristyle. Aussi n'hésite-t-il pas à placer en face des ruines de Délos l'image des marchands de souvenirs pour touristes. La Grèce vit, elle a un passé certes, mais elle a un présent aussi, des édifices modernes, des habitants qui circulent dans les rues ou cheminent dans la campagne. Au premier plan d'une vue du Parnasse quatre rangées de ruches, les étalages de fruits de Candie, le stade neuf d'Athènes sur l'emplacement même de l'ancien, une tuilerie près de Corinthe, les eucalyptus à côté des églises blanches, partout la vie prolonge les souvenirs incomparables de l'antiquité... Otto Siegner use de procédés photographiques très sobres, très plastiques, évitant les blancs trop faciles. Ainsi, ses images développent sous nos yeux comme un rêve, le rêve d'un voyage dans le pays le plus noble de l'Occident.

P. G.

(Un volume, relié toile, deux cents photographies en noir. Prix : 1.860 francs).

U. S. A., photographies d'EMILE SCHULTHESS (*Robert Delpire, éd.*).

Que ce livre soit une réussite, le fait est incontestable. Mais il est, en outre, une sorte de démonstration brillante des possibilités de l'édition moderne. Un photographe suisse, Emile Schulthess, a rapporté d'un périple aux Etats-Unis des images denses, dont le contenu est souvent irradiant. Quelques textes les accompagnent, certains sur des sujets très particuliers : les parcs de nature nationaux, les jardins zoologiques, la ville de New-York. Deux sont plus généraux : H.-U. Meier nous offre son carnet de route aux U. S. A., Emile Birrer et Doris Flach, de savoureux « mélanges », anthologie de textes courts qui éclairent singulièrement la « chose américaine ». Mais la première place est donnée aux photographies d'animaux, de buildings, d'automobiles et de routes, de nègres et d'indiens, de paysages étranges, de machines, de ponts, images en apparence disparates, fragmentaires, décousues, constituant finalement le plus étonnant tableau d'un *monde* qui se puisse composer, le monde des Etats-Unis d'Amérique du Nord. Et dans chacune de ces images, une affirmation qui va du puissant à l'insolite. Tout cela est originalement présenté par un metteur en page virtuose (on serait tenté d'écrire un metteur en scène, son procédé rappelant celui de l'écran panoramique au cinéma) qui intervient pour des « effets spéciaux » : augmentant en largeur la dimension d'une photographie d'un tiers de page, ou la doublant par un pliage, combinant ces élargissements avec le noir et les couleurs, et soudain étirant l'ouvrage en hauteur grâce à un pliage différent pour présenter un étroit gratte-ciel lancé à la fois dans le ciel et hors de l'aire du livre. Cet agrandissement de l'espace des pages donne un dynamisme étonnant à l'album de Delpire. Ne distribuera-t-on pas quelque jour un prix qui récompenserait la nouveauté, la hardiesse et le goût des éditeurs ?

PIERRE GUERRE.

EN U. R. S. S., par ALFRED FICHELLÉ (*Hartmann, éd.*).

Cet ouvrage est mené et disposé suivant la conception traditionnelle de la collection dont il fait partie. Mais ce qui était aisé pour la Grèce ou la Belgique devient singulièrement difficile quand il s'agit d'un pays grand quarante fois comme la France et dont les paysages passent de l'Extrême-Nord glacé aux étendues désertes de l'Asie Centrale. Et pourtant, dans le même « espace » que les autres volumes, M. Alfred Fichelle réussit à nous donner, en 178 images, une juste idée de l'U. R. S. S.. Vue géographique, sans doute à vol d'oiseau, mais signifiante. Aspect multiforme de ce monde naturel : aux premières pages les rennes et la neige et aux dernières, les fleurs des sables, les chameaux des caravanes et les montagnes arides du Daghestan (s'il faut reprocher quelque chose à ces images, ce sera le peu de vues sous la neige ; le Nord est le Nord et ne doit pas être trop photographié au printemps). Mais M. Fichelle s'intéresse plus encore aux marques permanentes de l'homme dans la nature, c'est-à-dire aux monuments. Le choix qu'il en fait est la meilleure introduction au *monde architectural*

russe, d'autant mieux que les notices qui terminent le volume, sont bien rédigées et pleines de renseignements. Pour nous, qui voyons toujours la cathédrale sous l'aspect de Reims ou de Strasbourg, quel dépaysement que ces coupoles superposées, que ces bulbes, mais avec quel intérêt nous les scrutons (j'ai été frappé des dimensions réelles très modestes de ces églises russes, dont l'image « fait » cependant grandiose).

P. G.

(Un volume, 178 héliogravures. Prix 675 francs).

GAUGUIN ET SON TEMPS, par CHARLES CHASSÉ (*La Bibliothèque des Arts*).

Encore un livre sur Gauguin, dont la couverture s'orne des traditionnelles vahinés en couleurs. M. Charles Chassé poursuit depuis 1920 une enquête auprès de ceux qui ont connu Gauguin et qui ont vécu dans son entourage. Ce travail, qui avait donné lieu dès 1921 à un ouvrage dont l'auteur reprend aujourd'hui l'essentiel, amène aux réflexions habituelles à cette sorte de quête : Sérusier, Emile Bernard, De Monfreid peuvent être à la rigueur des témoins valables, mais les gendarmes des îles Marquises n'apportent rien. Sur le peintre, en tous cas. Car c'est le peintre et son génie qui nous intéressent. Le reste est de la petite histoire.

PIERRE GUERRE.

(Un volume, 150 pages, 21 illustrations en noir. Prix : 540 francs).

LEONOR FINI, par MARCEL BRION (*Jean-Jacques Pauvert, éd.*).

Cet ouvrage, paru au moment même où Léonor Fini exposait ses dernières œuvres chez Drouant-David, sera certainement le bienvenu, car cette artiste mérite l'intérêt que lui porte un nombreux public. D'abord parce qu'elle est une femme et que les femmes peintres réussissent bien rarement à s'élever au-dessus du niveau des petits-maîtres. Berthe Morizot, Suzanne Valadon, Marie Laurencin ont été dans leur temps, des exceptions. Léonor Fini sera l'exception du notre dans le genre qu'elle a choisi et où elle s'est située.

Ce genre, c'est le réalisme fantastique. Marcel Brion remarque très pertinemment que notre époque, celle de la désintégration atomique, est plus que toute autre chargée d'angoisse et ouverte au fantastique sous toutes ses formes. Voilà pourquoi, en cherchant son inspiration dans un monde surnaturel et onirique, Léonor Fini est bien représentative de notre temps. Son œuvre qui vogue dans les méandres les plus tortueux du subconscient, n'est qu'un long cortège de stryges, de sphinges, de monstres, de sorcières, de squelettes. L'impitoyable exactitude avec laquelle elle reproduit la décré-

pitude d'un mur en ruine ou celle d'une étoffe usée nous émeut dans nos profondeurs les plus secrètes, car elle nous donne une image de l'éternité qui demeure au delà de la décomposition de la matière. « A qui veut rendre visible l'invisible, fait encore remarquer Marcel Brion, il faut un métier de peintre aussi objectif que celui de l'artiste naturaliste le plus effacé devant les choses ». Et en effet, où trouve-t-on plus de spiritualité que chez des peintres « du réel » comme Vermeer ou Georges de la Tour ? Or Léonor Fini, pour nous représenter les formes étonnantes qui se meuvent dans son univers tourmenté s'appuie sur une technique de peintre faite de rigueur et de précision. Son réalisme minutieux fait penser à Dürer ou à Holbein et sa fougue, sa fantaisie, aux maniéristes italiens. « Le faste du xvi^e siècle, lui a écrit naguère Jean Genet, est celui de votre œuvre voluptueuse et chargée d'arsenic ». Certes, on peut assez bien se représenter Léonor Fini vivant une de ses existences antérieures au siècle de la Renaissance. Mais elle a sa place dans tous les temps, et il ne nous plairait pas moins de la situer au xviii^e siècle, celui de Cagliostro et de Saint-Germain, de Svedenborg et de Casanova, où l'érotisme s'unissait si étroitement à l'ésotérisme.

Le livre, que nous aurions préféré d'un format plus grand, présente avec beaucoup de goût et même d'ingéniosité, la plupart des œuvres les plus célèbres de l'artiste, alternées avec de nombreux dessins. *Le Sphinx exilé*, tristement se penche à la fenêtre d'une maison délabrée. *Le Bout du Monde*, une « Naissance de Vénus » terrifiante, nous montre une jeune fille aux yeux clairs et aux seins lourds émergeant d'une eau trouble où surnagent des squelettes d'animaux et des feuilles mortes. Et la mystérieuse *Sphinge noire* guette un jeune homme endormi, nouvel Endymion, avec des yeux dont on ne sait s'ils sont de convoitise ou de tendresse — peut-être les deux à la fois. Plus troublantes sont ses dernières œuvres, parce que plus pures, plus dépouillées. L'inquiétante série des *Mères* nous fait comprendre pourquoi Faust frissonne quand Méphistophélès veut le conduire jusqu'au plus profond des abîmes vers ces « déesses inconnues ».

C'est une très heureuse idée d'avoir placé plusieurs photographies de Léonor Fini parmi les reproductions de ses toiles. La belle artiste est en effet, inséparable de son œuvre. Elle s'y incorpore étroitement. Et son image dans son atelier ou sur une plage de Corse semblent des tableaux peints par elle, tandis que ses figures les plus fantastiques nous font penser à des autoportraits.

ROMAIN CALVET.

(Un volume relié toile, 101 reproductions en noir et couleurs. Prix : 1.800 francs).

LA FRANCE A LIVRE OUVERT, par P. SEGHERS (P. Seghers, éd.).

Il était tentant, non de décrire la France par des images de monuments ou de paysages, de province à province, mais de la suggérer en plaçant face à face des textes et des photographies, et de laisser l'imagination lire et voir au-delà, pénétrer dans

l'ineffable, dans l'insaisissable d'un pays qui ne peut s'exprimer que dans l'*aura* des mots et des formes. C'est une entreprise d'amour, parfaitement réussie par Pierre Seghers.

« Cette France à livre ouvert, nous l'avons placée entre un art de dire et un art d'aimer, entre un art de voir et un art de vivre ». Chaque page de ce dialogue entre le texte et l'image tient de ces rares équilibres où se répondent les reflets et les lumières, les feuillages, la brume du matin sur les flèches des cathédrales, les canaux et les sillons, les persiennes fermées, les vieux toits, les douves et les nuages. « Nous avons, dit P. Seghers, essayé de proposer un accord entre les auteurs et les lieux et, à chaque moment, d'offrir une image qui répondait aux choses dites ».

P. E.

(Un album, cartonné, 80 héliogravures. Prix : 2.500 francs).

LA SICILE, photographies de P. MOLINARD, texte de J.-L. VAUDOYER
(Del Duca, éd.).

La photographie en couleurs qui ouvre ce volume de la collection « Couleurs du Monde » nous met immédiatement en contact avec la violence de la Sicile : un rivage de laves jaunes, rouges et violettes au bord de la mer verte et bleue, idéalement plane jusqu'à l'horizon. Violence de couleurs — dans une autre image le théâtre antique, avec son mur de briques rouges se détache sur la baie de Taormina, et dans une autre une charrette étale au soleil ses vives peintures. Mélange de civilisations : colonnes et temples grecs, monuments romains, églises normandes à coupoles arabes, cloîtres qui ressemblent à des mosquées, palais et églises baroques espagnoles. Et la lumière, africaine déjà, sur une terre calcinée, parmi les orangers et les cyprès. Jean-Louis Vaudoyer, pour accompagner les belles photos de P. Molinard, a écrit un texte évocateur et plein de charme, comme il en a souvent le secret.

P. G.

VARIETES

LA BIBLE A DIT VRAI, par CH. MARSTON (Plon, éd.).

La collection « D'un monde à l'autre » enrichit notre table de chevet d'un nouveau volume, qui se lira avec le même intérêt que les derniers parus, le « Secret des Hittites » de Ceram, et « Druides, héros, centaures » de M. Bell. Ce sont ceux à sujet archéologique qui sont décidément les meilleurs ; ils atteignent souvent les plus gros tirages des romans à succès. Mais, dans le soin de mettre à portée du lecteur les travaux des savants, ils ont un écueil à éviter : celui du digest, avec sa navrante pauvreté et ses tromperies. « La Bible a dit vrai » s'en tire miraculeusement. Car ce livre est un concentré de deux ouvrages de Ch. Marston : « La Bible a dit vrai » et « La Bible devient vivante ». L'adaptateur a même ajouté, à sa synthèse de la pensée de l'archéologue anglais, toute une partie personnelle où sont résumées « les plus récentes acquisitions de l'archéologie et de l'exégèse ». Cependant, l'écueil est évité, grâce à l'intelligence et à l'honnêteté de l'adaptation (notamment caractères typographiques différents selon que le passage est une citation ou un résumé). Mais on a eu peur... Je n'en suis que plus à l'aise, cette remarque faite, pour dire tout l'intérêt que j'ai pris à la lecture de cet ouvrage. Il démontre que les récits bibliques s'accordent parfaitement avec les découvertes archéologiques. Qu'il s'agisse du Déluge ou de la destruction de Jéricho, les fouilles attestent la vérité historique du texte sacré. Une partie du livre est consacrée à la résurrection de Lakhis, principale ville fortifiée de Juda, mentionnée dans le « Livre de Josué », et une autre aux fameux manuscrits découverts en 1947 par un Bédouin sur les côtes de la mer Morte.

PIERRE GUERRE.

LES TEMPLIERS, moines et guerriers, par MARCEL LOBET (*Office de Publicité, éditeurs, Bruxelles*).

Le mystère, vrai ou supposé, des Templiers est l'un des points les plus âprement débattus de l'histoire médiévale. Selon qu'on est contempteur du christianisme ou des sociétés secrètes, on charge les moines-chevaliers ou l'Eglise qui donna le branle à leur dissolution et à leur atroce châtement. Dans leurs rites d'initiation on a voulu voir la préfiguration de la Franc-Maçonnerie spéculative. Les loges écossaises, on le sait, entendent venger « le meurtre » du dernier Grand Maître de l'Ordre (Jacques de Molay, mort héroïquement sur le bûcher à l'issue d'incroyables tortures), laissant supposer de la sorte qu'elles sont les continuateurs des (prétendus) rites d'initiation du Temple accusé de reniement du Christ, de crachement sur la croix, de mœurs contre nature. Mais ce mythe des loges écossaises fait trop exactement pendant au « meurtre » mythique d'Hiram, architecte du Temple de Salomon, mythe essen-

tiel de la franc-maçonnerie du Grand-Orient, pour qu'on puisse prendre en considération la tradition écossaise.

La fable et les passions se sont donc certainement emparées de l'affaire. Marcel Lobet n'en a que plus de mérite de tenter, en toute impartialité, semble-t-il, de déchiffrer la vérité en lisant entre les lignes d'aveux certains mais extorqués par les pires tortures, et de rétractations courageuses, malgré la peine du bûcher qui les sanctionnaient inévitablement. Pesant à chacun sa part, il dénonce la cupidité de Philippe le Bel, dont les finances aux abois pouvaient être renflouées par le trésor tant convoité des Templiers devenus banquiers de l'Europe et imprudemment installés au cœur de Paris; la timidité du pape Clément V qui, après une politique d'attermoiement, abandonne les martyrs au bras séculier; les erreurs individuelles de quelques brebis galeuses enfin, qui ont suffi à confirmer des témoignages achetés.

Aussi M. Lobet proclame-t-il l'innocence vraisemblable de l'Ordre pris dans son ensemble. Encore qu'on ne puisse ici procéder que par voie d'induction et de déduction, il semble bien qu'on soit en présence d'un procès politique et inquisitorial où il s'agissait d'éliminer par tous les moyens une puissance gênante.

PAUL ARNOLD.

CONTES DE GASCOGNE, par ANTONIN PERBOSC (*Editions Erasme, Paris*).

La collection « Contes merveilleux des Provinces de France », dirigée par Paul Delarue et publiée sous le patronage du Musée des Arts et Traditions populaires, vient de publier les *Contes de Gascogne*, d'Antonin Perbosc, rassemblés par Suzanne Cezerac, petite fille du poète occitan.

Ce fort beau recueil prend place après les Contes du Nivernais et Morvan, Brière, Vendée, Angoumois, déjà parus. Il groupe, avec de nombreux contes restés inédits à la mort de Perbosc, l'intégralité des deux recueils : Contes de la vallée de la Bonnette et du Lambon, depuis longtemps épuisés. Pour quiconque veut connaître le visage profond du peuple gascon et languedocien, cet ouvrage est aussi indispensable que celui de Bladé.

Il ne s'agit pas ici d'une œuvre personnelle de poète. Le véritable auteur, c'est l'anonyme peuple occitan. Perbosc a rassemblé des œuvres de littérature orale, mais il l'a fait dans un esprit totalement nouveau et prend figure de novateur. Alors que pour certains, autour des années 1900 le folklore était une science isolée ou que d'autres ne s'intéressaient à lui que pour y puiser des thèmes et prétexte à fausse poésie, Perbosc, et c'est là son originalité, a passé sa vie à s'intégrer le plus profondément possible dans son terroir pour se pénétrer de sa façon de vivre et de penser, pour trouver en lui non seulement une source de renouvellement, mais surtout de continuité poétique. Son recueil de poèmes, le livre des oiseaux, en témoigne.

Les contes qu'il a recueillis participent à sa méthode de travail

et son activité de prospecteur de contes est loin d'être recherche de pittoresque dilettante. Captés en dehors de tout souci littéraire, ils présentent toute garantie d'objectivité.

Il est, de plus, une autre valeur. Cette littérature orale qui se perpétue depuis des siècles et va se déformant — il existe encore des conteurs professionnels de veillée — pour l'arrêter dans sa course et lui garder sa fraîcheur, Perbosc l'a saisie sur la bouche même des enfants. Instituteur de 1900 à 1908, à Loze et Camberouger, petits villages à 30 kms de Montauban, il avait groupé les élèves de sa classe en société « traditionniste » (la première du genre) à charge à chacun de ses membres de noter les récits entendus avec la plus grande fidélité.

Les Contes de Gascogne sont donc l'expression d'un peuple millénaire qui s'exprime par la bouche enfantine de son génie. Et ce sont les histoires d'animaux, les randonnées, les contes facétieux dont s'émerveillent toujours les peuples primitifs et les âmes naïves, sensibles toutefois plus au réalisme et à la satire qu'au lyrisme.

Signalons qu'il existe deux éditions de cet ouvrage : l'une, l'édition courante que peuvent lire les enfants ; l'autre, destinée aux chercheurs, aux curieux, aux spécialistes, et qui se complète de notes commentaires de Paul Delarue et situe les contes dans l'ensemble des mythes universels.

JEAN MALRIEU.

TROIS PIÈCES POUR LES ONDES, par STÉPHANE CORDIER (*Editions des Artistes, Bruxelles*).

Agnès, La Bertranne, Tel que l'on est, sont trois essais d'un théâtre destiné aux ondes. Le premier est un « jeu radiophonique » sans images, un récit à plusieurs voix ; les deux autres s'adressent aussi bien à l'œil qu'à l'oreille, ce sont des exemples types de théâtre pour télévision.

De la première pièce, relevant d'un genre connu où Cayrol, par exemple, s'est brillamment exercé, il y aurait moins à dire. On sait les conditions du jeu ; toute suggestion nous parvenant par un seul sens, l'Ouïe, il s'agit de faire dire par le texte et les voix l'intégralité de ce qu'on veut signifier, en somme de susciter tout ce qui nous échappe. Stéphane Cordier lui-même, très au fait des exigences du genre, est disposé à leur accorder beaucoup, plus même qu'il n'est nécessaire ; il se méfie peut-être de l'aptitude de l'auditeur à évoquer une situation, à recréer le drame. Plus de confiance à l'action et un peu moins à la charge émotive des mots donneraient à *Agnès* le relief qui lui manque un peu.

Mais cela ne concerne plus les deux pièces suivantes, destinées à la télévision. L'expérience de Stéphane Cordier semble d'ailleurs avoir gagné de l'une à l'autre. Toutes deux comportent une situation, des trouvailles, et donnent lieu à d'attachants effets optiques. Nul doute qu'il n'acquière dans cette technique nouvelle un sens encore plus aigu, un souffle plus long, qui donneront à des thèmes

aussi curieux que *Tel que l'on est* par exemple (où le personnage central, un aide-bourreau, s'en prend à son propre tabou) la puissance d'écho de l'œuvre d'art.

J. B.

OCEANIE, par BERNARD VILLARET (*Albums des Guides Bleus*, Hachette).

Au temps des expéditions à la voile, l'Océanie était éloignée, mystérieuse et non sans dangers. Aujourd'hui, c'est-à-dire moins de deux siècles après, elle est connue, accueillante, attirante et, au fond, proche de nous, tant au sens propre (par l'avion), que figuré (par Gauguin et autres). Elle est même si proche que l'on peut publier un album de photographies destinées à illustrer un guide, futur certes, mais qui n'est plus dans le domaine des chimères : tous les jours, les Américains atterrissent ou débarquent à Bora-Bora ou à Tahiti, en croisière ou en voyage de noce. Nous mettrons peut-être plus longtemps, parce que nous sommes plus loin. Ont-ils déjà un Baedeker, ou doivent-ils comme nous avoir recours à la littérature : pour eux Melville, pour nous Loti ?

Ne chicanons pas Bernard Villaret d'appeler « Océanie » la Polynésie Orientale. Il en convient, il s'en explique : c'est cette région des mers du Sud qui, depuis Bougainville, la reine Pomaré et Rarahu, la vahine de Loti, signifie pour beaucoup l'évasion et l'enchantement. Evidemment, le progrès est passé par là : les « robes-mission » dissimulant chastement les corps des tahitiennes sont ridicules, et les camionnettes des îles Paumotu, pour deux ou trois cents mètres de route, ne sont que caricature de confort. Mais l'Océanie n'a pas perdu son charme : les paysages, que décrit Bernard Villaret, et la pittoresque vie quotidienne suffisent à nous en convaincre. Soixante photographies nous invitent au voyage. Et B. Villaret, dans son introduction, nous communique son enthousiasme pour un pays où vivre est encore une douceur.

P. G.

CACHEMIRE, par LOUISE WEISS (*Les Albums des Guides Bleus*, Hachette).

Au pied de l'Himalaya, au cœur du Cachemire, la rivière Jhelum serpente à travers les jardins ensoleillés, dans une région parée de temples et de lacs appelée la « Vallée Heureuse ». Déjà, en 1663, un Français, le docteur François Bernier visitait cette vallée et écrivait à ses amis de la Cour de Versailles qu'elle était « le paradis terrestre des Indes ». Tous les empereurs mongols en avaient fait, depuis le xvi^e siècle, leur résidence favorite, le lieu de la joie de vivre. Au moment de mourir on raconte que l'empereur Johanguir, comme les siens lui demandaient d'exprimer un dernier souhait, murmura : « Rien que Cachemire ! » et trépassa. Louise Weiss, par le texte et par l'image, sait nous donner envie de cette terre de neige et de soleil, de marbres et de parfums, et nous invite à ce

voyage. Barnabooth n'hésiterait pas à prendre, non point le train, mais l'avion plus rapide, et à louer pour quelques mois un de ces « house-boats » du lac de Dal, dont les poupes carrées, garnies de tentes à festons et de coussins, forment terrasse tandis qu'à travers les grandes pièces ouvertes sur la fraîcheur de l'eau, circule l'air odorant, sous un ciel nuageux de tropique.

P. G.

AINSI VIVAIENT NOS ANCETRES, par YVAR LISSNER (*Correa*).

La vie des civilisations antiques ou primitives exerce une sorte de fascination sur l'homme moderne et pique sa curiosité. Aussi, un certain nombre de journalistes s'emploient-ils à écrire des ouvrages de vulgarisation parfaitement intéressants. M. Yvar Lissner embrasse dans son ouvrage (au mauvais titre mais à l'excellente liseuse), toutes les civilisations anciennes. Son livre pourrait être, comme l'annonce l'éditeur, l'œuvre d'une vie. Mais non, M. Lissner est allé trop vite, beaucoup trop vite. Ses informations hâtives sur les Grecs, les Perses, les Troyens, les Egyptiens, les Etrusques, les Incas, les Chinois, les Polynésiens, etc... lui font colporter des erreurs (le Tao-Te King est pour lui le « Livre de la Honte (!) et de la Vertu », Outamaro un lithographe (!) japonais, un fragment de lecythe blanc une fresque (!), etc..., etc...). M. Lissner devra, la prochaine fois, limiter son sujet à ses possibilités.

P. G.

MOZART, par ROLAND TENSCHERT, traduit de la version anglaise d'EMILY ANDERSON par JEAN CATHELIN (*Ed. Correa*).

Qui aime Mozart aimera ce petit livre : il est d'un homme assez épris de son sujet pour l'avoir voulu placer à la portée de tous. Véritablement mozartien par sa conception, il unit l'aisance à la profondeur, la science à la concision et, par les voies les plus strictes, parvient à son but, qui est de recréer la chaleur même de la vie.

Les chroniques du temps, les témoignages des contemporains, et surtout la correspondance de Mozart — merveilleux document qui, depuis l'enfance jusqu'aux derniers jours projette sa lumière sur le caractère de l'homme et sur les mobiles de l'artiste — tels sont les matériaux qui ont permis à Roland Tenschert de retracer cette vie de Mozart. L'invisible rigueur, le refus d'interpréter qui se cachent sous la séduction du récit en sauvegardent l'authentique émotion.

Sa version française est aisée et familière. Étonnons-nous toutefois d'y voir attribuer à la Symphonie Jupiter la tonalité de *Mi majeur*. Même décalage de tierce en ce qui concerne les célèbres *Mi bémol* et *Sol mineur*. Faut-il suggérer qu'il s'agit sans doute d'une interprétation erronée des lettres A, B, C, D, E, F, G, (d'un emploi usuel en Allemagne et en Angleterre) et qui, on le sait, doivent se lire *la, si, do, ré, mi, fa, sol* et non *do, ré, mi*, etc. . . ?

ARIANE MOUREN.

N. D. L. R. SUR PAUL GADENNE

La chronique de Bernard Dort, qui rend à notre ami Paul Gadenne l'hommage de notre équipe, émue de sa brusque disparition, nous parvient quand notre mise en pages est close. Elle ne paraîtra donc qu'en fin Juillet.

En signalant ce contre-temps regrettable, nous ne voulons pas différer plus longtemps l'expression de notre profonde tristesse. Comment se résigner à perdre un ami aussi fidèle, aussi anciennement attaché, dont l'œuvre prenait à nos yeux une signification plus essentielle à chaque étape.

L'écrivain, le romancier, l'ami sont pour nous irremplaçables. Mais en déplorant sa mort il faut parler de l'homme et motiver nos regrets ; nous devons dire quelle belle conscience de chercheur et de psychologue vient de s'éteindre, quel émouvant combat l'homme a livré contre le mal, contre sa condition physique et morale, et comment il a tenté de s'en délivrer par l'œuvre à la fois protectrice et médiatrice. Elle le protégeait contre la vie hostile ; elle établissait aussi un pont entre le monde et lui, entre l'écrivain et les hommes qu'il voyait peu dans sa retraite imposée, mais qu'il identifiait à ses personnages, malmenant leur destin en des rôles volontairement absurdes ou faux, les forçant à aller au bout de leurs erreurs pour recommencer à vivre dans une autre lumière.

Je vois en Paul Gadenne une conjonction rare de l'homme et de son œuvre, la co-habitation du malade et de l'artiste, du mal et de son rachat obtenu par un effort de tous les jours à la table de travail ou dans le lit de repos. « La vie m'accable et m'humilie ; dépassons-la, laissons-lui la guenille ». Opposons-lui la foi tenace qui délivre l'esprit, en proposant à l'homme une voie d'accès difficile au bonheur ou, à ce qui en tient lieu, son image suscitée par l'opération magique de l'écriture.

Et d'ailleurs, il croyait possible une approximation du bonheur par un soin jaloux, quotidien, une patience qui recueillait en lui toutes les forces d'une nature foncièrement honnête et loyale. Son amitié rayonnait cette loyauté et cette patience. Son masque un peu grave, aux traits accentués par le mal, en porte l'empreinte dans l'effigie que j'ai sous les yeux et qui ne cessera de nourrir notre regret douloureux.

JEUNE POÉSIE
AMÉRICAINE

ALAIN BOSQUET

RÉFLEXIONS SUR LA POÉSIE DES ÉTATS-UNIS DEPUIS 1945

L'instabilité mais la confiance en soi, l'incohérence mais l'élan vital, la panique mais la poigne, le moralisme excessif mais le primesaut, toutes ces qualités, tous ces défauts, toutes ces formes d'une puissance certaine et à la fois d'un manque de maturité évident que nous constatons chaque jour dans le comportement politique des Etats-Unis, nous le retrouvons dans son comportement poétique. Non point que ce peuple ait placé sa poésie à proximité de son poulx : le verbe ne lui a jamais été très naturel, et s'exprimer par le mot lui semble une difficulté réelle. Mais les hâtes de sa vie quotidienne, les oublis et les conquêtes de sa vie active, se font dans tant de directions, avec une telle violence — comme si les faisceaux de son énergie se précipitaient dans tous les recoins de l'horizon humain — que ses poètes, les plus solitaires qui se puissent imaginer et les plus dangereusement ballottés au sein d'hostilités polies mais impitoyables, suivent, qu'ils le veuillent ou non, les mêmes rythmes, les mêmes contradictions, les mêmes enthousiasmes fugaces. Sans doute, les meilleurs d'entre eux les suivent-ils par révolte, par contre-coup, à rebrousse-poil ; à distance, ils ont l'air d'y succomber, d'y obéir même, tant les revirements sont rapides.

La tendance la plus tenace que l'on constate dans la poésie contemporaine des Etats-Unis, ne considère le verbe que comme un outil, un moyen indispensable mais aux prérogatives limitées : il s'agit simplement, pour les néo-classiques qui sont légion, de donner aux vieilles leçons de morale et de civisme une forme un peu moins vétuste que jadis. En revanche, l'esprit de Whittier, le poète quaker du siècle dernier, de Wordsworth et de Tennyson, demeure inchangé. Sur des pensers anciens on fait, avec application, des vers qui le sont à peine moins. Cette notion de poésie, simple aliment d'un

discours en l'honneur de l'Eglise, de la raison ou — dans le meilleur des cas — d'une métaphysique travestie, est certes ce qui peut déconcerter le plus un critique européen, chez ces traditionalistes. Ils s'interdisent de pénétrer trop avant dans le domaine de la musique, dont ils se méfient; et ils se méfient tout autant de l'image. Pour eux, le poème n'est que la transcription en vers, souvent lourds, presque toujours laborieux, d'un texte en prose; la vérité leur paraît extérieure au poème, qui n'en possède pas de propre, mais sert à envelopper d'agréable manière celle qu'on lui apporte, toute faite. Il nous est difficile d'admettre que l'équivalent de quinze Charles Maurras, de vingt Jean Moréas et de trente Emmanuel Signoret puisse, en 1956, constituer une partie importante de l'avant-garde américaine. Au nombre de ces néo-classiques, on peut citer: Allen Tate (né en 1899), représentant du groupe de Nashville, défenseur d'une poésie descriptive et élégiaque, bien dans la note d'un certain chauvinisme à tendances agraires, dans les Etats du Sud; Robert Penn Warren (né en 1905), romancier célèbre qui, dans ses longues fresques, ne craint ni la grandiloquence ni la déclamation; Robert Lowell surtout (né en 1917), en qui la presse américaine croit reconnaître l'un des talents les plus sûrs de la jeune génération, mais en qui il ne faut voir qu'un versificateur convaincu, et un pilier des idées catholiques, telles qu'on les trouvait déjà, voici un siècle, dans un Boston sectaire et rigoriste.

La révolte aussi est une tradition, qui peut nous paraître plus sympathique et, en tout cas, plus excitante pour l'esprit. Celle qui ne cesse de traverser la poésie américaine de nos jours a ses racines profondes dans le mécontentement social né après la crise de 1929; c'est à cette époque qu'apparaît un « misérisme » poétique brutal, accompagné de revendications que les grands poètes noirs de l'époque, Langston Hughes et Countee Cullen, ont su imprégner de rythmes aussi déchirés, aussi sanguinolents que les lèvres mêmes de Louis Armstrong, au contact de son instrument de musique. Pour être moins proches des syncopes et du jazz que naguère, les protestations actuelles contre l'« American way of life » n'en sont que plus radicales. La rage est moins explosive mais l'angoisse est plus profonde; c'est celle qu'ont rapportée du Pacifique deux chantres — combien désenchantés ! — de la guerre, Karl Shapiro (né en 1913), de qui les ballades peuvent avantageusement se comparer aux plus beaux poèmes du « Crève-cœur » d'Aragon; et Randell Jarrell (né en 1914) qui a donné des raccourcis hallucinants de la mort, telle qu'on la rencontre dans une carlingue en feu, à 5.000 mètres d'altitude. Poésie de victimes ! Pas un instant, ni Shapiro ni Jarrell ne donnent l'impression qu'ils appartiennent à une armée victorieuse; pas un instant ils ne songent à une après-guerre heureuse. L'homme en eux est vaincu, pour la simple raison qu'il n'a pas su vaincre la guerre. D'ailleurs, la victoire,

si victoire il y eut, est celle d'un cauchemar : Hiroshima. La poésie américaine, comme la poésie japonaise, ne l'oublie pas. L'homme s'est créé de toutes pièces un second péché originel. L'absurdité congénitale, sœur de l'absurdité existentialiste de Sartre et de Camus, a pour circonstances aggravantes d'*avoir agi*. Il y a désormais de quoi maudire l'homme, avec précision, avec statistiques à l'appui. Ce désarroi-là est générateur de dégoûts plus implacables qu'en Europe. Un talent aussi original que Peter Viereck (né en 1916) n'a pas manqué d'engager sa poésie, qui en souffre plus que toute autre, sur la voie, sinon d'un salut, du moins d'une franche analyse de la condition humaine faite au poète d'aujourd'hui.

Une certaine poésie idyllique, narquoise, élégante avec simplicité, se passe et des mots d'ordre moraux et des préoccupations cosmiques. Elle se contente du plaisir d'être et, comme elle n'a pas à s'embarrasser d'une cargaison de vieilles nymphes grecques, à l'exemple de sa cousine européenne, elle est à la fois plus drôle et plus impertinente que celle-ci. Elle a pour aînée la première muse de T. S. Eliot, du temps de Prufrock ; elle ne déteste pas un petit air wildien, des coqs-à-l'âne qu'elle doit au désopilant amuseur qu'est Ogden Nash (né en 1902) ; elle a glané au passage ce qui reste encore de feu l'imagisme cher à Ezra Pound ; elle s'est frottée, très tièdement il faut le dire, à cet oiseau qui n'a jamais pondu que des œufs vides sur les rivages de l'Amérique : le surréalisme. Ses plus jeunes représentants, Richard Wilbur (né en 1921) et Daniel G. Hoffman (né en 1923) ne sont pas les moins habiles.

Où est la limite entre la poésie pimpante et la poésie à l'état pur, entre la fraîcheur (qui nous désaltère sans nous pénétrer) et l'innocence (qui nous renouvelle corps et âme), entre l'églogue et ce qui chez Eluard ne souffre pas d'étiquette, entre le parfum des antipodes et ce qui chez Supervielle devient une étoile sur la bouche ? Cette limite-là, seul Theodore Roethke (né en 1908), apparu assez tard, la quarantaine passée, la franchit avec un sens plastique du vers, un instinct de la nature, une concision qui font de lui sans doute la révélation de cette après-guerre.

L'avant-garde a pris, depuis trente ans environ, deux aspects différents : l'émancipation de la syntaxe poétique, et la rupture avec l'anglais tel qu'on l'écrit en Angleterre. C'est autour de E. E. Cummings que, dès 1925, se groupent les efforts qui tendent à libérer la poésie de ses contraintes : la grammaire, l'immuabilité du mot, les rapports de cause à effet, la division des genres. Pour Cummings, l'image doit être saisie avant même qu'elle ne se traduise en vocables. Si l'esprit reçoit une impression où les notions « cheval » et « arbre » sont simultanées, il y a malhonnêteté à les séparer,

ou à écrire « cheval » avant d'écrire « arbre ». On pourra, pour rétablir la collusion (et la collision) initiale, écrire : « che(arbre)val » ou « che(ar)val(bre) ». Les émules de Cummings ont trouvé, par la suite, d'autres recettes, où l'invention n'évite pas toujours le cérébralisme. En même temps, William Carlos Williams prônait l'avènement d'une poésie sans apprêts, directe, violente, faite d'expressions et d'incorrections qui courent les rues, juteuse et barbare comme le « slang ». Ce langage mouvant s'écarterait de l'anglais classique et des habitudes de pensée cartésiennes. De nos jours, une Marianne Moore (née en 1887), révélée sur le tard, a pris la relève de cette tendance où l'incursion de l'incongru dans le populaire, et de l'abscons dans le délirant, est monnaie courante. Autre fracasseur du vocabulaire, son presque homonyme Merrill Moore (né en 1903) a introduit en poésie le jargon technique du psychiatre et du psychanalyste ; l'effet qu'il en tire est bien surprenant.

Deux œuvres suffisent à témoigner, à elles seules, de la présence américaine dans ce qu'on peut appeler la poésie de « classe internationale » : celles de Conrad Aiken (né en 1889) et de Wallace Stevens (1879-1955). Tous deux éloignés des coteries littéraires, tous deux longtemps méconnus et éclipsés par des poètes tels que Robert Frost, Edna St. Vincent Millay, Robinson Jeffers, Archibald MacLeish, dont on peut se demander si l'épreuve du temps leur a été favorable, ils apparaissent, après quarante ans d'exercices spirituels assez secrets, comme les seuls à assurer à leur pays des titres de noblesse poétique incontestables. Conrad Aiken, épris de théories musicistes, puisant sans cesse aux vieilles sources du lyrisme méditerranéen, et en particulier égyptien, est une figure on ne peut plus tourmentée : il a fait siennes les angoisses du siècle, mais il a su leur donner un éclat humaniste qui les hausse au niveau d'une philosophie. Il souffre, il hésite, il apaise. Et il ne permet pas à son inspiration, tour à tour subtile et éloquente, de se limiter à ce qui, valable dans le Massachusetts, ne le serait pas dans la Rome des Tarquin ou la Thèbes des Pharaons.

Wallace Stevens, le plus parfait ciseleur que la poésie américaine ait connu depuis Edgar Poe, est, par excellence, un poète intellectuel. Nourri de Laforgue et de Valéry, il écrit pour s'expliquer ce mystère : l'écriture. Chez lui, tout n'est que poème du poème, procès-verbal du verbe, parole envers et contre la parole, et en défense de la parole. Plus qu'un quiconque aux Etats-Unis, il répond à la conception que l'on se fait de l'art du vingtième siècle en Europe : un art de la définition de l'art. S'il est un poète qui, par sa concision, sa profondeur, sa tyrannie même à l'égard du mot, mérite l'enthousiasme des écrivains français, c'est bien Wallace Stevens. Il nous rend ce que Baudelaire, Mallarmé et Valéry

ont enseigné à ses compatriotes. Et il accepte ce principe qui nous est cher : la poésie est connaissance.

Si la poésie, aux Etats-Unis, s'agite, remue, s'impose avec plus de muscle et d'énergie qu'en Europe, si elle est criarde et indisciplinée, si au profit du discours moralisateur et de l'anecdote frappante elle néglige la syntaxe ou la simple correction grammaticale, elle a tout de même un ou deux penseurs, un ou deux artisans impeccables, qui sont ce que nous souhaitons, un peu égoïstement, qu'il soient. Qu'ils nous donnent raison, avec plus de conviction que nous n'exigeons de nous-mêmes, devrait nous combler.

ALAIN BOSQUET.

WALLACE STEVENS

HIBISCUS SUR LE RIVAGE DORMANT

*Je vous le dis, Fernando, ce jour-là
L'esprit papillonnait comme une mite,
Parmi les fleurs, là-bas où le sable est tout nu ;*

*Et le bruit que les vagues faisaient en bougeant,
Quel qu'il fût, sur les algues, les pierres couvertes,
Ne toucha pas la plus oisive des oreilles.*

*C'est à ce moment-là que ce monstre de mite,
Qui, repliée, avait dormi contre l'azur
Et la pourpre striée de la mer fainéante,*

*Assoupie tout au long des rivages osseux,
Fermée aux balivernes de l'eau, se leva,
Humectée, s'approcha du pollen flambant, rouge*

*Mêlé de jaune — rouge comme est rouge
Le drapeau par dessus le vieux café — pour y
Papillonner toute l'après-midi stupide.*

FILLE EN ROBE DE NUIT

*Lumière éteinte. Ombres levées.
Un regard sur le temps qu'il fait.
Tout le printemps, il y a eu ce tintamarre,
Un refrain qui venait du fond des boulevards.*

*Ceci est le silence de la nuit;
Ceci, on ne peut pas le supprimer,
Plein d'étoiles, tout plein aussi de leur image —
Et puis ce tintamarre sourd et hivernal,*

*Comme un ébranlement, une chute, une fin,
A nouveau, à nouveau, toujours présent,
Tambours massifs et trompettes de plomb,
Compris des sens au lieu de la raison,*

*Un soulèvement de choses qui se tamponnent.
Phrases ! Mais de peur, et fatales.
La nuit devrait être chaude, et les flûtes
Devraient jouer au matin, dans les arbres.*

*Ceci était jadis le repos de la nuit,
Ceci était le lieu, lieu puissant, où dormir.
Mais il s'est effondré. Il s'en ira en flammes,
Aujourd'hui ou demain ou le jour qui suivra.*

COMLOT CONTRE LE GEANT

PREMIÈRE FILLE

*Quand ce rustre viendra, baguenaudent,
Aiguissant sa pioche,
Je courrai devant lui,
Je répandrai la bonne odeur
Des géraniums, des fleurs jamais senties
Et il s'arrêtera.*

DEUXIÈME FILLE

*Je courrai devant lui,
Déployant des étoffes aux couleurs
Aussi petites que frai de poisson.
Les fils
L'embrouilleront.*

TROISIÈME FILLE

*Oh, la... le pauvre !
Je courrai devant lui,
Je jetterai un cri bizarre.
Et il tendra l'oreille.
Et je murmurerai de célestes labiales
Au sein d'un univers de gutturales.
Il en sera anéanti.*

LE CRANE ENSEVELI

1

La nuit où il est mort, toutes les images de la terre sont venues

Se réjouir de leur délivrance autour de sa tombe.

A présent, couleurs, pierres et visages vengeurs osent

Discuter avec ses métaphores ;

Et les étoiles que sa fantaisie peignit aux cieux

Plongent comme des épées pour crever ses yeux trop grand ouverts.

2

*Les mots qui mendiaient en vain ses faveurs à sa cour ;
Les adverbes luxuriants, les rimes séniles en robes déchirées*

Envoient des messages à certains noms en exil

Et murmurent ouvertement contre son règne.

Cependant les clichés jardés allument à nouveau leurs lanternes rouges ;

Les fuyards enroutés rapportent des villes lointaines

Que les points d'exclamation retournent à l'état sauvage

Et que les demi-vérités rôdeuses ont enlevé un enfant.

3

Mais il survit dans la Forme, et la Forme brisera
Cette minuterie discordante de la Matière.
Ses os sont morts ; sa voix est terriblement vive.
Les vibrations fameuses de la poussière dansante qu'est
la vie,
Et dont les affres portent ces trois noms : « naissance »,
« mort » et « désir »,
Ce ne sont que les iambes prodigués par son chant.
La scansion de la chair en flux et reflux infinis,
Les tambours du devoir et le grand gong de la
renommée :
Simples notes de passage pour ce vivant métronome,
Tyrannique et âgé de mille ans dont chaque rouage
Est un timide artisan enterré depuis très longtemps.
Quelle terreur sert de couronne à la douceur de chaque
chant ?

4

Quelle dureté saute sur nous de chaque tendre accord
Et à coups de marteau nous donne des formes que nous
n'avons jamais prévues ?
Ceci fut une agonie différente de la nôtre.
Appelez tous les sorciers du pays —
Cloche, livre, éprouvette ! que l'obscurité abonde
En tous les exorcismes dont nous disposons.
En vain. Cette mort est plus forte que notre vie.

5

*En vain nous enfonçons nos pieux en un tel être qui
nous hante,*

*Ou flattons de nos fourbes applaudissements un tel
cœur.*

Ses messages d'avril ne font que railler notre hiver

*Comme les cartes du ciel que soufflent sur le givre des
fenêtres*

Les clowns cruels, chiffrées mais au secret perdu.

Pourtant, quelque sérénité dans notre rage devine

Que nous sommes bénis, bénis, bénis

*A l'instant même où nous le savons le moins et où l'art
le plus froid*

Semble hostile,

inutile,

à l'écart.

6

Aucun ver, aucun ver dans un tel crâne

*Ne se tord, ne gratte, ne rampe, mais des rythmes, des
rythmes.*

*Il chante les saisons qui reviennent, du bourgeon à la
neige.*

Et toutes les choses sont parce qu'il les a voulues ainsi.

MERRILL MOORE

Mrs CLARIBEL DIGGS

*Avant notre mariage, Ephraïm
Ne m'avait jamais parlé
De ses attaques d'épilepsie,
Ni de ses nerfs détraqués que j'aurais à soigner,
Ni qu'ils avaient empiré parfois
Quand il se trouvait seul.
J'estime que cela revient au même.
Je ne m'en suis jamais fort souciée.
Peut-être aurais-je préféré qu'il en fût autrement,
Mais je suppose que nous avons bien fait
De ne pas avoir, même si nous le pouvions,
D'enfants à nous.*

EPHRAIM DIGGS •

*... Et lorsque sa maison fut rongée par les rats,
Ephraïm Diggs en devint presque fou;
Il arpentait le sol avec un tisonnier,
Jurait, chassait, allait en rond
Jusqu'au moment où il croyait trouver
La place d'où venait le bruit;
Alors il frappait le plancher, et trépignait
Pour que les rats s'arrêtent, serrait
Les mâchoires, se bouchait les oreilles
Et criait à sa femme de lui apporter
De la lumière; et elle l'apportait.*

TROC

*Changeons de chair, vieillard ;
Prête-moi ton visage flasque
Pour une peau rieuse, lisse,
Et un poignet vivant comme une course ;
Puis prête-moi une barbe d'argent
Ou bien un menton qui marmotte
Pour une tête à l'œil et à l'oreille aigus,
Une mâchoire qui est mince.
Vieillard, vieillard, vieillard,
Abandonneras-tu tes reins
Pour les hanches démentes d'un garçon
Et un tronc qui s'unit
A la joie d'une femme ?
Quitteras-tu tes craintes et tes maux,
La tombe dans ton rêve,
Le genou qui cède et qui tremble,
Le cours paresseux du sang brun ?
Veux-tu ? Veux-tu ? Veux-tu
Me prêter ton corps pour un an,
L'an où l'âge vient te tuer ?
Me laisseras-tu regarder, entendre
Par ton visage, un jour durant,
Toucher par ton toucher, avoir peur par ta peur,
Entendre dans ton nom mon nom,
Et prononcer tes derniers mots fameux
Au jour fameux, final, fatal ?*

LIEUX DE LA POÉSIE AMÉRICAINNE

Je me souviens d'une soirée à New-York. Nous avions été entraînés dans un appartement de la 21^e Rue où se réunissaient des gens de théâtre et des poètes. C'était une salle longue et étroite. Une lumière noire glissait sur des tentures rouges. Au mur, des portraits de Jouvett, Vilar, Barrault en mime... Il y avait toutes sortes de personnages. Un pianiste, nègre et fou, qui exhibait la photo de sa femme morte et demandait si on la trouvait jolie. Des filles aux cheveux laqués baguant consciencieusement leurs cigarettes de rouge à lèvres. Les poètes n'étaient pas célèbres. Ils avaient d'honnêtes chances de le devenir. Leur situation était exactement semblable à celle de leurs aînés : enfermés dans cette chambre, comme on le serait dans un monde clos, à dessein meublé d'objets singuliers et de présences étranges, soigneusement isolé des bruits de la rue et de la civilisation grondante derrière les portes, ils n'avaient plus qu'à *inventer* désespérément leur poésie, à lui trouver un « lieu ».

●

La nécessité d'inventer est une des malédictions du poète américain contemporain. Il est rare qu'il soit inspiré, qu'il nous donne l'impression de *chanter*. Il ne cède pas à la pression d'une voix qui naît sous ses lèvres, il reste tendu, crispé, conscient, dur. En proie à une sorte de réserve, de malaise qui semble exprimer sa position dans le monde. Position fautive qui rend justement son intonation fautive. Le poète américain est acculé à la découverte « à tout prix » de ce qu'il sent, de ce qu'il rêve, de ce qu'il croit ou ne croit pas, de son délire. D'où chez lui une certaine tendance à la recherche formelle qui prend toujours le pas sur l'inspiration proprement dite. Cela est vrai depuis Whitman, déjà soucieux de secouer, tourmenter, violenter le langage. L'auteur des *Feuilles d'herbe* était pourtant au diapason du monde : le problème n'était pour lui que de trouver un ton, d'imposer à sa grande et forte voix cette originalité de timbre qui fait de son œuvre une île. A la limite, rien ne l'aurait empêché de

nous donner une poésie simplement vigoureuse et souple, classique, bien rythmée, comme celle d'un Robert Frost. Pour les contemporains, il en va tout autrement: leur goût de la recherche sèche et brutale exprime avant tout un besoin de recourir à une activité « mécanique » (et consciente) de l'esprit pour nier en le parodiant un monde trop « mécanique » et finalement lui substituer autre chose. Quoi ? On ne le sait jamais d'avance. La poésie américaine est ici un coup de dés. On bute sur un phénomène que Cocteau appelle *le style point-de-départ*. Tout commence par une opération désinvolte et froide qui fait assez penser à une « préfabrication »: le poète bâtit un nouveau langage en matériaux légers et insolites, le « monte » prestement pour pallier les insuffisances d'un univers inhabitable à la poésie. Il finit alors par se sentir chez lui. Cela définit fort bien par exemple le système de Cummings dont les extravagances nous réconfortent précisément parce qu'elles sont une réaction dans *la joie* (joie ouvrière et technique) contre tout conformisme, toute standardisation — en faveur de l'individu ⁽¹⁾.

Mais le point d'arrivée reste inconnu. Cette poésie crée son propre objet en partant de la forme. Aussi a-t-elle toujours plus ou moins une saveur de laboratoire. On se livrera par exemple à une révision complète des structures verbales, de la syntaxe même, en vue de disloquer la phrase, de « battre » les mots (comme on bat un blanc d'œuf), de créer des rythmes de jazz: on verra ensuite ce que cela donne. Cette primauté de la technique semble avoir marqué la jeune poésie d'Outre-Atlantique au moins jusqu'à ces dernières années. Le phénomène est spécifiquement américain: il s'agit d'un traitement homéopathique, d'une sorte de cure dont le but est de détruire l'artifice par un surcroît d'artifice, de porter atteinte à un univers inhumain par les ressources d'une poésie cassante (entendez: « casser » le langage et la pensée). C'est ce goût délibéré de la technique — on le retrouve à un autre degré dans le roman — qui en définitive donne à la production poétique nord-américaine d'aujourd'hui son caractère le plus authentiquement national. L'esprit d'avant-garde américain se reconnaît à son formalisme. Il suffit de se promener dans les salles d'un musée des Etats-Unis consacrées à l'art moderne pour s'en convaincre. Les œuvres surréalistes y sont admirées non dans la mesure où elles procèdent d'une activité ingénue, automatique, libre de l'esprit, mais au contraire dans la mesure où elles représentent une audace, une surenchère technique. Ce qui explique le succès des faussaires et la curiosité rassurée des classes moyennes. De même en poésie, il est curieux de constater qu'au moment où les méthodes surréalistes deviennent de plus en plus étrangères aux jeunes poètes français, elle restent à la disposition des

(1) Voir, à ce sujet, le bon article de T. Spencer dans *Perspectives (Profils)*, N° 24: E.-E. Cummings: *la joie par la technique*.

jeunes poètes américains, mais dégradées à l'état de *procédés*. Dans un texte récent de Richard Aldridge (né en 1930 : 26 ans), par exemple, on assiste à la mise en place assez laborieuse d'un décor insolite : le poète se promenant à travers le brouillard d'une nuit de printemps (c'est le titre du morceau : *Spring night*) cède avec complaisance aux sollicitations de son imagination ; il rêve, au spectacle des formes étranges qui l'entourent, à des fonds sous-marins (*forms so strangely cast marine imaginings*), une haie lui fait penser à une monstrueuse éponge (*outsized porifera*), un arbre trempé de pluie au mât de quelque bateau englouti. Le texte n'est pas sans beauté, sans force, mais il étonne de la part d'un jeune poète : là où l'on attendrait une invention généreuse et, au besoin, brouillonne d'images nouvelles, on trouve l'application raisonnée d'une technique éprouvée mais froide. Il en résulte une impression de vieillissement précoce. Il y a une sénilité de la poésie américaine contemporaine qui contraste singulièrement avec la jeunesse de la poésie française.

En fait, il ne peut en être autrement chaque fois que la recherche formelle prend le pas sur le contenu. Si le poète américain se réfugie dans la technique, c'est évidemment parce qu'il manque de thèmes.

Il suffit, pour s'en convaincre, de voir à quel point il est tributaire de la culture européenne. C'est là que, d'instinct, il cherche ses sujets, à la façon des Alexandrins qui puisaient les leurs dans la culture hellénique ou des poètes du sud-est asiatique qui ne trouvaient de source d'inspiration que dans la civilisation chinoise. Bien souvent le poète américain, lorsqu'il parle des choses de l'Europe, ressemble au trouvère annamite nourri sous un ciel tropical qui célèbre *de confiance* les monts couronnés de glaces et de neiges dont lui parlent les livres chinois. A cette différence près, mais elle est probablement minime, qu'il a fait, lui, le voyage. Je me suis souvent demandé avec quoi Ezra Pound ou Cummings auraient pimenté certains de leurs vers, s'ils n'étaient pas allés à Paris, à Venise ou à Athènes. Je pense à ce cosmopolitisme lyrique et vaguement pédantesque (proche de celui d'Apollinaire évoquant la Bohême, les Tchèques, les Tziganes, les Juifs allemands) que cultive si bien le premier et qui exprime une attirance très précise pour les valeurs européennes masquées sous un chatolement de mots se rapportant au monde de la Méditerranée ou de l'Orient. Je pense à ces *Memorabilia* du second dont la matière n'est guère qu'un cocktail de mots-souvenirs de voyage : Murano, Riva Schiavoni, Royal Danielli...

Mais ce sont là menus exercices. On comprend beaucoup mieux qu'un des hauts lieux de la poésie américaine est

l'Europe, lorsqu'on découvre l'obstination avec laquelle cette poésie s'applique à hériter de notre culture. Il existe de curieuses strophes de Karl Shapiro sur la « carrière de Faust » (*The Progress of Faust*) où l'on suit d'âge en âge le célèbre docteur à travers l'Allemagne, la Pologne, l'Angleterre, la France, et à nouveau l'Allemagne, pour le retrouver finalement à la fin de la dernière guerre dans un désert américain au cœur d'un paysage « atomique » (*in an American desert at war's end, where, at his back, a dome of atoms rose*). Cette allégorie, inspirée par un humour caustique, est en fait exemplaire : elle montre que l'Amérique moderne, faute de se créer des mythes, a envie de se nourrir des nôtres. Et c'est à nos poètes que les siens demandent un passé. Il faut entendre le mot du critique Selden Rodman : « We begin with Rimbaud... » comme s'appliquant non simplement à tout le vaste courant mondial de la poésie moderne mais spécialement aux poètes américains (*we*, nous : les Américains). Des dettes de ce genre sont constamment reconnues. Il est intéressant d'entendre aujourd'hui un poète aussi chevronné et, mettons : classique, que William Carlos Williams nous dire la leçon que lui donne René Char :

René Char

*you are a poet who believes
in the power of beauty
to right all wrongs.
I believe it also.*

*With invention and courage
we shall surpass
the pitiful dumb beasts,
let all men believe it,
as you have taught me also
to believe it.*

René Char

*vous êtes un poète qui croyez
en ce pouvoir de la beauté
de redressez les torts.*

*J'y crois aussi.
Avec de l'invention et du cœur
nous dépasserons
la pitié des bêtes muettes,
que tous les hommes le croient
comme vous m'avez appris
à le croire.*

Il est singulier de voir une poétesse telle que Marianne Moore consacrer depuis quelques années son talent à traduire les *Fables* de la Fontaine. Il est révélateur de rencontrer,

au fil des pages d'une anthologie, une pièce de Robert Francis entièrement consacrée, sous forme de dyptique, à Picasso et à Matisse. Bref les voies par lesquelles notre culture s'insinue dans la poésie américaine sont innombrables : battues ou imprévues, elles tendent toujours à favoriser la même osmose, la même pénétration. Appuyons sur le mot pénétration : ces échanges se font en profondeur. Les quelques exemples que nous venons de donner pourraient laisser croire à des communications superficielles. Ils sont en réalité les signes d'une authentique imprégnation. Rien ne le montre aussi bien peut-être que cet étrange commerce Europe-Amérique qu'illustrent les attitudes respectives de certains poètes britanniques et états-unis. Le cas d'Eliot né américain, devenu anglo-catholique et classique est assez connu pour qu'il ne soit pas besoin d'y insister. Le cas inverse du W. H. Auden, poète anglais venu à la nationalité américaine, après avoir été sensibilisé aux souffrances les plus vives de l'Europe (je songe à l'étonnante sympathie pour ces souffrances que recèle la ballade *Refugee Blues*), après avoir même été touché par le marxisme, est plus original encore. Et je ne puis oublier l'espèce de stupeur douloureuse qui frappa le public intellectuel de New-York, lorsqu'on lui apprit, vers la fin de 53, que Dylan Thomas, en tournée de conférences, venait de mourir au St-Vincent's Hospital de cette ville : c'était comme si le cadre de cette mort donnait tout-d'un-coup aux poètes américains l'occasion d'affirmer leur fraternité foncière avec le poète gallois dont la réputation et le rayonnement n'avaient cessé de grandir parmi eux.

Pour en finir avec cette analyse, il faudrait enfin signaler que parmi les plus jeunes poètes d'aujourd'hui beaucoup font un effort pour assimiler une spiritualité d'origine européenne. Ainsi Peter Viereck qui repousse à la fois le conformisme et l'anticonformisme américains pour se réclamer d'un traditionalisme de haut lignage. Ou mieux encore Robert Lowell, poète catholique, dont la foi, crispée, dramatique, dure, exprime une option — peut-être une révolte — contre le monde à la fois puritain et capitaliste qui a marqué son enfance.

Dans l'ensemble le poète américain contemporain reste un « expatrié ». Il ne l'est plus de la même manière qu'au beau temps où Gertrude Stein ralliait ses amis sur la rive gauche, mais il l'est « essentiellement ». Il ne se sent jamais si bien chez lui qu'*ailleurs*.



Est-ce au point d'oublier son propre pays ? S'il regarde vers l'Europe, ferme-t-il nécessairement les yeux sur l'Amérique ? Non. Mais l'inspiration qu'il en tire est souvent négative. Expliquons : la relation du poète américain à la civilisation dans laquelle il vit se définirait assez bien, dans un grand nombre de cas, par le mot anglais « rejection ». Il n'accuse

pas cette civilisation, il ne cherche pas à la détruire, il ne la juge, ne l'évalue même pas : simplement, il la repousse. C'est un acte strictement individuel qui n'implique pas une condamnation globale, mais exprime un refus ou plutôt un *non possumus* n'engageant que son auteur. Qu'il y ait là une source de poésie peut surprendre. Et pourtant c'est dans la mesure où cette attitude est personnelle (et non collective), irréductible à celle d'autrui, unique, qu'elle est chargée de lyrisme. En Amérique où le *refus* ne prend jamais une forme intellectuelle ou philosophique, on voit donc qu'il peut prendre une forme « sensible ». Il est par là matière à poésie. Poésie résolument ironique, corrosive, dévastatrice à la manière de Queneau ou de Prévert, comme il arrive souvent chez Cummings. Ou lancinante, pathétique, angoissée, comme dans l'admirable *American Rhapsody* de Kenneth Fearing dont le rythme syncopé, les coups sourds, les perpétuelles brisures finissent par imposer à notre conscience les obsédantes interrogations du poète sur son univers :

Is this, baby, what you were born to feel, and do, and be ?

(C'est pour penser, et faire, et être ça, petit, que tu es né ?)

L'Amérique ne saurait-elle fournir aux américains que cette inspiration qui en définitive se retourne contre elle ? Bien sûr, on souhaite que non. Et on pense, à l'appui de ce souhait, qu'il y a tout-de-même dans ce pays des choses, des êtres, des lieux gorgés de poésie. A commencer par New-York. Je ne vois pas qui pourrait nier la poésie de New-York. Elle est partout : dans la 5^e Avenue quand se pressent les dactylos, autour de Rockefeller Center quand glissent les patineuses, sur la 52^e Rue quand se contorsionnent les filles, à Canal Street quand l'odeur de la soupe chinoise se mêle à celle du poisson séché, au bord de l'Hudson quand tremblent dans l'eau les reflets sanglants des longs panneaux-réclames, et surtout la nuit quand toute la ville émerge, coule, remue, s'étale, feux allumés, transparente avec ses grands édifices ajourés. Mais qui voit cela ? Les New-Yorkais ? Peu probable. Les Américains du nord, ceux du sud, ceux de l'ouest ? Peu probable aussi. Non, ce sont les étrangers. Il est symptomatique que le plus grand poète de New-York, le plus âpre chanteur de Harlem (« Ay, Harlem ! Ay, Harlem ! Il n'est pas d'angoisse comparable à tes yeux opprimés, à ton sang frémissant dans l'éclipse obscure, à ta violence grenat, sourde-muette dans la pénombre... ») soit peut-être Lorca. New-York n'est pas terre de poésie pour les Américains. Elle ne l'est que pour le visiteur. « Je ne savais pas, dit Sartre, qu'il y eût pour l'Européen fraîchement débarqué un « mal de New-York », tout comme il y a un mal de mer, un mal de l'air, un mal de montagne » (2). C'est sans doute ce mal qui *fait* le poète.

(2) *New-York, ville coloniale*, dans *Situations I*.

A défaut de New-York, existerait-il d'autres sources d'un lyrisme spécifiquement américain ? On se demande pourquoi les formes les plus apparentes, les manifestations les plus spectaculaires de la civilisation des Etats-Unis ne nourriraient pas leur poésie propre, une poésie audacieusement moderne (ou « moderniste »). Quelques exemples s'offrent en effet. Il y a une poésie de l'automobile. Elle est fondée sur une sensualité secrète dont Faulkner me paraît donner une remarquable analyse, dans *L'Intrus* : « L'Américain n'aime vraiment d'amour que son automobile : ni sa femme, ni son enfant, ni son pays, ni même son compte en banque en premier lieu... mais sa voiture. Parce que l'automobile est devenu (son) symbole sexuel national... Et c'est pourquoi il habitera dans un trou à rats, mais non seulement il la possèdera, de plus il la renouvellera chaque année dans sa virginité originelle, ne la prêtant à personne, ne laissant âme qui vive pénétrer dans la secrète intimité éternellement chaste et éternellement perfide de ses pédales et de ses leviers, n'ayant nulle part où aller lui-même dans cette voiture, et, même s'il y était forcé, il n'irait pas là où elle puisse être écorchée ou abîmée, passant toute la matinée du dimanche à la laver, à l'astiquer, à l'encaustiquer, parce que, en ce faisant, il caresse le corps de la femme, qui, depuis longtemps, lui a refusé son lit » ⁽³⁾. Or il existe un poème de Karl Shapiro, intitulé *Buick*, qui, traduisant les mêmes impressions (presque dans les mêmes termes) est une manière de chef-d'œuvre : l'auteur y compare une luxueuse voiture à un sloop, mais de chrome et d'acier, qui glisserait entre ses doigts, puis à une fille tantôt bondissante, nerveuse (*as my foot suggests you leap in the air with your hips of a girl*), tantôt hurlante sous les chalumeaux des usines de Detroit (*...the smoke, where you turned on the stinging lathes of Detroit and Lansing at night*), le tout décrit avec une prodigalité dans l'évocation des couleurs, des formes, des sensations, qui fait parfois penser à Rimbaud (*blueness of joy, phosphorus glow, streaking hair*). Là encore, à tout prendre, un langage qui date, mais enfin un bon essai de poésie « technique ». Et, pour une fois, un sujet du cru.

Soyons juste. Le cru a d'autres ressources. Passant du paysage urbain au paysage rural, reconnaissons que les poètes américains savent parler de la nature. C'est même, à y bien regarder, un des thèmes qu'ils traitent avec le plus de bonheur. Il répond à une double fascination. Celle de la terre et des larges espaces d'abord : tant qu'il y aura, par le sol des Etats-Unis, des champs de maïs couchés sous le vent, des forêts agrippées aux crêtes, de ces torrents où rutille le ventre du saumon, une certaine forme de poésie sera toujours préservée, comme est préservée une certaine forme de roman (il n'est

(3) *L'Intrus*, Gallimard, trad. R.-N. Raimbault.

plus à dire que presque tout romancier américain porte en lui un homme de la terre, un « farmer »). Celle des grandes entreprises ensuite: l'esprit pionnier ne meurt jamais en Amérique, c'est d'ailleurs un esprit généreux et sympathique, les poètes le savent bien, qui ont toujours aimé chanter les bâtisseurs, les constructeurs (les « stone-cutters » de Robinson Jeffers), les défricheurs. Je trouve cela chez Penn Warren, homme du sud, grave, sérieux, mâle, dès qu'il touche à la terre; chez Théodore Roethke accordé d'instinct à la vie du monde végétal (avec une sorte de ferveur enfantine et païenne, comme chez le Truman Capote de la *Harpe d'herbe*); dans le *Montana Pastoral* de J. V. Cunningham où se mêlent le goût de l'herbe brûlée, l'odeur de la poussière des routes, des parfums d'avoine ou de blé.

Pourtant ce tableau ne serait pas complet si l'on ne suggérait que, même peignant la nature, le poète américain résiste mal à la tentation de l'Europe — ou plus précisément de la Méditerranée. Est-ce un hasard si un des plus beaux morceaux inspirés par le sol, les arbres, les pierres, la mer, qu'il m'ait été donné de lire récemment est l'*Olive grove* (Oliveraie) du jeune James Merrill, poème tout pétri, jusque dans la langue, la couleur des mots, de soleil, de lumière latine ?



Nous avons essayé de définir quelques lieux de la poésie américaine contemporaine. Le résultat est-il concluant ? A vrai dire, non. Car justement ce ne sont que lieux et point sources vives. Il semble que cette poésie ne puisse jamais rendre un son vraiment authentique. Pourquoi ? Peut-être faute d'obstacles, faute de « prise » sur le monde et les hommes. Qui dira si les poètes américains d'aujourd'hui n'ont pas manqué, ne manquent pas encore d'une épreuve comparable à celle de la Résistance en France, d'où la pensée et le langage sortent trempés. Il y a eu, dans l'histoire littéraire des Etats-Unis, une époque intéressante, au lendemain de 1930, où l'on a commencé à prendre conscience des hypothèques absurdes de la guerre et à entrevoir de nouvelles menaces pesant sur l'homme (problèmes sociaux, crises et, bientôt, montée de l'Allemagne nazie): les poètes qui refusaient les faux enthousiasmes, les fausses enrégimentations, les faux héroïsmes — comme faisaient en même temps Hemingway ou Dos Passos — tendaient alors à exprimer une fraternité humaine et virile. Il en reste de très beaux textes comme ce poignant *Men*, inspiré à Archibald Mac Leish par un vers d'Apollinaire (*Our history in grave noble and tragic*: « Notre histoire est noble et tragique comme le masque d'un tyran ») et qui reste si proche de nous. Mais on a le sentiment qu'une telle poésie n'est désormais plus possible. Un Richard Eberhart trouvera encore des accents simples et émouvants pour décrire

la condition de l'homme, mais ce sera avec le souci d'insister sur sa solitude plutôt que sur sa « communion » (*The human being is a lonely creature*, « L'être humain est une créature solitaire »). On dirait que la jeune poésie nord-américaine est à la recherche d'une « conscience ». Cette conscience que l'on ne trouve guère, aux Etats-Unis, que dans la tradition des *negro spirituals* (c'est à se demander si la race, la « classe » noire n'est pas à cet égard la seule privilégiée là-bas, comme enfermée dans une situation qui ne peut s'abolir, se nier que dans la poésie, le chant — on songe à Paul Robeson) ⁽⁴⁾. Il y a eu naguère en Amérique des événements, des circonstances qui auraient pu être favorables à des sursauts : mais on sait que ni le péril maccarthyste, ni les expériences atomiques les plus insensées n'ont provoqué de « réponse » (j'entends sous une forme ou une autre, il ne s'agit pas nécessairement de protestation) de la part de poètes ⁽⁵⁾.

Les conséquences de cet état de choses nous ramènent tout naturellement à notre préambule. Incapable d'un regain de conscience la poésie américaine tend à se réfugier dans les solutions formelles, dans les alibis de la technique. Elle passe doucement du stade créateur au stade expérimental — un peu à la manière de certain théâtre français contemporain : Adamov, Ionesco. Elle glisse dans une sorte de « bureaucratisation » pour reprendre le mot, excellent, dont use Irving Howe dans son article *This age of conformity* : « What we have today in the literary world is a gradual bureaucratization of opinion and taste » (ce à quoi nous assistons aujourd'hui dans le monde littéraire, c'est à une bureaucratisation progressive de l'opinion et du goût) ⁽⁶⁾. Mais en définitive ce mal est celui dont souffre toute la vie intellectuelle américaine. La poésie n'est pas particulièrement défavorisée. Au contraire, en dépit de ses limites, elle existe davantage qu'on ne le sait généralement en France. Mieux, faute de se concentrer, d'avoir trouvé des assises solides, des lieux sûrs, elle se diffuse, se répand, s'échappe et finit par imprégner d'autres genres littéraires. Que les romanciers américains par exemple soient plus authentiquement ouverts à la vraie poésie que les romanciers français est à peu près certain, et, depuis *Le Bruit et la fureur* de Faulkner, on sait que telles pages d'une prose haletante et drue peuvent égaler le meilleur des poèmes. Il sera, en manière de conclusion, équitable de dire que l'Amérique peut-être ne chercherait pas si consciencieusement sa poésie, si elle ne l'avait déjà trouvée.

RAYMOND JEAN.

(4) Il est arrivé que la conscience et la musique noires s'introduisent dans la poésie américaine, par exemple avec Vachel Lindsay.

(5) Ça et là, un texte ambigu, sans accent véritable, comme le *Speech for the repeal of the Mc Carran Act* de Wilbur.

(6) *Partisan Review*, Janvier-Février 1954.

ROBERT PENN WARREN

CHENES, BARBE FLEURIE

*Les chênes, marins et subtils,
Fleuris, avec la lumière en étage
Qui nage sur eux : la scène,
En recul, attend la pleine nuit.*

*Nous attendons, nous sommes là dans l'herbe
Sous le pas languissant de la lumière :
Les herbes, vrai varech, répondent
Aux mouvements innommés de l'air.*

*Sur le plancher de la lumière et du temps,
Sans murmure, de polype pétris,
Nous reposons — quand la lumière se retire,
Atolls jumeaux sur une plage d'ombre.*

*Les âges nous ont bâtis,
Architecture obscure, heure par heure :
Une violence, oubliée maintenant, prête
Tout son pouvoir au calme d'aujourd'hui.*

*L'orage de midi sur nos fronts a roulé,
Ainsi que la lumière en furie, fureur d'or,
Le tourment de la longue drague, l'abîme :
L'ombre reste sans vagues, et sans rides, et sans fièvre.*

*Passion, carnage, pitié, décrépitude
Ont fait tomber sur nous leur souffle mesuré,
— Rivières ensablées, onduleuses — pour jeter
Les fondations de notre silence.*

*Tous nos débats ici sont silencieux,
Toutes nos rages, rages de pierre;
L'espoir est sans espoir, et la crainte sans crainte,
Et notre histoire ainsi ne s'accomplit jamais.*

*Nos pieds un jour ont fait retentir la rue creuse
D'un écho, les lampes étaient mortes
Aux fenêtres; un jour notre clarté de phare
Troubla la biche qui, d'un bond, s'échappa.*

*Je ne vous aime pas moins maintenant
Que votre cœur encagé frappe ses coups de fer,
Pas moins, si ce qu'offrait autrefois la lumière,
Les progrès de la nuit l'éteignent maintenant.*

*Nous vivons dans le temps pour un si pauvre temps.
Et nous apprenons tout avec tant de douleur...
Nous pouvons épargner la durée de nos heures
Pour la pratique de l'éternité.*

RICHARD EBERHART

L'ETRE HUMAIN
EST UNE CREATURE SOLITAIRE

*J'ai cette conviction que la douleur
Est essentielle. Les os ne veulent plus jouer.
Le refus est la fine fleur de la vie.
L'être humain est une créature solitaire.*

*La peur est dans notre essence. Tu n'as pas peur ?
Je dis que tu mens. La peur est la vérité du temps.
Si ce n'est maintenant, ce sera pour plus tard.
La mort guette la créature humaine.*

*Je dis l'harmonie et l'amour.
Ils sont le bien, le reste est le mensonge.
Pourtant même dans l'amour et l'harmonie
L'être humain est une créature solitaire.*

*Vieilles dépouilles, jeunes pousses,
Quel sort, quel hasard hautain vous unit
Quand la vie épuise les ambitions de l'âme ?
Le temps guette la créature humaine.*

*La vie défie notre stature humaine.
La mort observe, et guette chaque œil étincelant.
L'amour et l'harmonie sont nos vrais aliments.
L'être humain est une créature solitaire.*

JAMES MERRILL

OLIVERAIE

*Le sommeil de la vague bleue et l'arcade rocheuse
Ont recouvert l'endroit où, son père dormant,
Rêve de vague bleue de son front éclaté,
La déesse a versé son offrande, cette branche d'argent,*

*Sur lui qui maintenant parmi les oliviers
S'assoupit au milieu des branches assoupies jaillissantes
[des troncs,
Peinture pâle issue de tubes épuisés. Le vide
Rendrait mieux la somnolence verte*

*Que ces arbres tordus pendant des millénaires
Qui distribuent (sur son sommeil, expérience marine,
Dont la persévérance ne serait sans la leur
Qu'une image trop nue du repos de nos cœurs)*

*Un rêve, non point rêve de racine arrachée
Au secret de la terre, plutôt de sol fouillé
Où puiser l'infusion par la vertu de quoi
Nous-mêmes, qui étions les rêves de la terre comme les
[oliviers,*

*Nous-mêmes, nos maisons, le dormeur, son sourire, les
[quais,
La grand'voile courbée sur cette vague bleue, sommes
[sortis
De ce foyer brûlant qui seul
Reste éveillé aux images fondantes.*

ARCHIBALD MAC LEISH

HOMMES

(Sur un vers d'Apollinaire*)

Notre histoire est grave noble et tragique
Nous avons eu foi au regard du soleil sur les feuilles
[vertes
Nous avons bâti nos cités de pierre avec des ornements
[durables
Nous avons travaillé le dur silex pour donner des bassins
[à l'eau

Nous avons cru au contact de la terre sous nos pieds
Nous avons planté le blé le raisin le pommier la rhubarbe
Néanmoins nous savions que d'autres étaient morts
Nos actes furent tous loyaux et périlleux

Nous avons cru aux promesses que nous faisaient le
[front des femmes
Nous avons engendré nos enfants la nuit dans la chaleur
[des laines
Nous avons consolé ceux qui pleuraient de peur sur nos
[épaules
Ceux qui nous consolaient ceux-là ont disparu

(*) Il s'agit des vers :

« Notre histoire est noble et tragique
« Comme le masque d'un tyran »

du poème *Cors de chasse* (Alcools).

*Nous avons lutté sur les digues pour la gloire dans le
[feu du soleil*

*Nos tambours ont battu et nous avons marché à la
[musique de nos rires*

Nous avons bu et roulé dans la paille avec nos jolis rêves

Nous avons vu les étoiles à travers les cheveux des catins

Notre histoire est grave noble et tragique

Bien des nôtres sont morts que l'on a oubliés

Bien des villes ont passé dont les voies sont brisées

Longue fut notre vie sur terre et dans l'honneur

LOUISE BOGAN

CHANSON DU TRAIN

*Loin derrière les nuages
Loin derrière les clairières
Loin derrière la distance
Loin derrière le silence*

*Loin derrière les bosquets
Loin derrière les guirlandes
Loin par la rivière
Loin sous les montagnes*

*Loin derrière l'éclair
Loin derrière les villes
Loin derrière les étoiles
Loin derrière les heures*

*Loin derrière les plaines
Loin derrière les fleurs
Loin derrière les oiseaux
Loin derrière la pluie*

*Loin derrière la fumée
Loin derrière midi
Loin le long de l'amour
Loin derrière minuit*

KENNETH FEARING

RHAPSODIE AMERICAINE

*D'abord vous mordillez vos ongles. Et puis vous vous
repeignez. Et puis vous attendez. Et attendez.*

*(On dit, vous savez, que d'abord vous mentez. Puis
vous volez, dit-on. Et puis, dit-on, vous tuez).*

*Puis la sonnette retentit. Puis voilà Peg qui s'amène.
Et Bill. Et Jane. Et Doc.*

*Et d'abord vous parlez, et vous fumez, et vous apprenez
les nouvelles et buvez un verre. Puis vous descendez
les escaliers.*

*Et puis vous dînez, et allez à un spectacle après cela
peut-être, et après cela dans une boîte de nuit, et
après cela revenez à la maison, et regrimpez les
escaliers, et retrouvez le lit.*

*Mais d'abord Peg discute, et Doc répond. D'abord vous
dansez la même danse et vous buvez le même verre
que toujours vous avez bu avant.*

Et le piano bâtit un toit de notes au-dessus du monde.

*Et la trompette tisse un dôme de musique à travers
l'espace. Et la batterie dresse un plafond sur l'espace
et le temps et la nuit.*

*Et puis vient l'esprit de la table. Et puis les échecs. Et
puis la maison et encore le lit. Mais d'abord, les
escaliers*

Et maintenant, petit, en grimpant les escaliers, penses-tu toujours ce que tu pensais là-bas ?

Penses-tu encore ce que tu pensais ce matin ? Et la nuit d'avant ? Et puis la nuit d'avant celle-là ?

(On dit, tu sais, que d'abord tu entends des voix. Et puis tu as des visions, dit-on. Et puis, dit-on, tu rues, hurles et écumes.)

Ou bien alors penses-tu : Qu'est-ce qu'une nuit de plus dans toute une vie de nuits ?

Qu'est-ce qu'une mort de plus, ou une amitié, ou un divorce sur deux, ou trois ? Ou quatre ? Ou cinq ?

Un visage de plus parmi tant, tant de visages, une vie de plus parmi tant de millions de vies ?

Mais d'abord, petit, en grimpant et en comptant les escaliers (le total reste le même), dis, n'as-tu jamais, en quelque heure ou quelque lieu, conçu idée différente ?

C'est pour penser, et faire, et être ça, petit, que tu es né ?

KARL SHAPIRO

BUICK

*Comme un sloop sous le fouet de l'aile immaculée qui
bat sa mince échine,*

*Dont la quille d'acier semble racine en mer quand il
penche sur l'eau,*

*Tu te penches, tu ris, ma beauté au cœur chaud, et
tu roules, tu roules,*

*Et tu vires de bord en une parabole — un vrai baiser
d'adieu —,*

*Pareille au sloop de race, bel esprit Inspiré, ô mon
cœur.*

Mon pied suggère un bond à tes hanches de fille,

Mon doigt jauge ta roue et délie tes chansons,

*Fait froncer ton jupon, ma bleuité de joie, mon frisson
d'élégance,*

*Et tu bondis, intelligence, dans ton être de roue paré
d'un nez d'argent,*

*Tes montres platinées tremblent d'énervement —
chevelures d'une fougère.*

*Maintenant tu es loin de ton bruyant berceau et de
cette fumée*

*Où tu te renversais sur les tours lancinants de Détroit
et Lansing, la nuit,*

*Où tu criais quand la flamme approchait de tes parties
secrètes, à l'épreuve d'amour,*

*Maintenant que tes yeux percent la nuit de routes, tu
oublies,*

*Et tu n'es plus qu'instinct, rougeoiement de phosphore,
chevelure d'éclairs.*

*Quand nous nous arrêtons, je ne te quitte pas comme
l'oiseau sa coque*

*Ou comme ce pilote qui, lui, de son oiseau, sort protégé
de cuir et d'un rictus amer.*

*Tu ne t'accroupis pas, comme la bête obscure, pour
guetter mon départ,*

*Non, dans un souffle exquis tu me jettes un sourire, tu
respirez l'amour,*

*Et je te touche encore, tandis que tu ronronnes dans
le silence et t'installes dans le sommeil.*

Traduction de RAYMOND JEAN.

RENE GIRARD

SITUATION DU POÈTE AMÉRICAIN

Les universités jouent un rôle de plus en plus grand dans la vie littéraire et artistique américaine. Les plus importantes disposent non seulement de bibliothèques, de théâtres, de musées, d'orchestres et de stations de radio, mais aussi de maisons d'édition qui, n'étant pas soumises à la loi du profit, n'hésitent pas à publier des poèmes. Les poètes, de même que les romanciers, les peintres et les musiciens, se réfugient, toujours plus nombreux, sur les innombrables *campus*. Quelques privilégiés y sont « poets in residence », c'est-à-dire, attachés sans fonctions définies; la plupart enseignent la littérature anglaise ou américaine. Leur salaire varie de 4.000 à 15.000 dollars par an; ils sont un peu plus à l'aise, sans doute, que leurs collègues français mais leur rang, dans l'échelle sociale, est moins élevé. Leur situation administrative ressemble un un peu à celle de l'ingénieur français dans l'industrie privée. La sécurité ne vient que lentement; elle n'est jamais totale mais cette incertitude est la rançon d'un système qui fait une place à des intellectuels, à des artistes, à des spécialistes étrangers dont on refuse, en France, les services. Un recueil de poèmes qui a fait quelque bruit, même dans un cercle fort restreint, peut remplacer un diplôme aux yeux d'un administrateur large d'esprit. Certains établissements, dans ces conditions, sont devenus de véritables foyers d'agitation poétique. C'est le cas de Kenyon College, situé loin des centres traditionnels, dans une petite ville de l'Ohio, et siège de la *Kenyon Review*, dirigée par le poète et critique John Crowe Ransom. Beaucoup de revues littéraires sont soutenues par des universités.

Le poète professeur enseigne de cinq à douze heures par semaine; il a le temps d'acquérir une vaste culture. Non seulement il se livre, fréquemment par goût, parfois par nécessité, à des travaux critiques mais il doit préparer des cours très divers; il dispose de bibliothèques excellentes dont aucun chartiste ne lui barre l'entrée; les revues littéraires du monde entier sont à portée de sa main; n'ayant personne à qui parler des ouvrages à la mode il a le temps de les lire.

Le poète entre à l'université en guise de spécialiste; ses semblables sont, par définition, loin de lui; la décentralisation poétique est presque absolue; il n'y a en Amérique ni Paris ni province, ce qui favorise les débutants, les inconnus dont on lit les manuscrits, à qui l'on répond, même s'ils ne sont pas recommandés. Cet isolement n'est d'ailleurs pas toujours l'affreuse solitude dont tant de visiteurs européens parlent en termes lyriques. L'été, par exemple, se tiennent les *writers' conference*, hybride entre la *rencontre* européenne et les *summer sessions* qu'organisent les universités pour des raisons semblables, parfois, à celles qui poussent les hôteliers de stations balnéaires à lancer une « saison d'hiver ». Autour de poètes, d'écrivains et de critiques se groupent les disciples, moins soucieux de hâter la conclusion de leurs études que de fréquenter les auteurs qu'ils admirent. On choisira, peut-être, Middlebury, dans le Vermont, que la présence de Robert Frost, sa relative fraîcheur, ses collines boisées, ses cascades, ses ruisseaux et une importante collection d'ouvrages relatifs à la littérature américaine rendent tout à fait séduisant. Plus que jamais ce sont là *poetry readings*, *symposia*, *round table discussions* et exercices de *creative writing*. Le cours de *creative writing* peut nous sembler naïf mais il s'agit moins, le plus souvent, d'enseigner l'originalité que d'échanger des idées, de suppléer à ce qu'apportent, en France, le groupe littéraire et la terrasse de café, sans paraître sortir de ce cadre pédagogique positif qui rassure administrateurs et parents d'élèves.

Par l'intermédiaire de son université et parfois même à titre purement littéraire le poète professeur peut obtenir une de ces bourses de recherche que décernent aux intellectuels, artistes et savants les *philanthropic foundations*. Ces organismes dont les capitaux sont parfois énormes jouent un rôle un peu semblable au Centre National de la Recherche Scientifique; administrés par des intellectuels ils sont, d'habitude, assez indépendants pour constituer aux yeux de certains maniaques de *l'investigation* une cible de choix. Le montant de ces bourses est souvent égal à une année de salaire. Tous les sept ans, d'autre part, à moins qu'entre-temps on n'ait changé de poste, c'est la *sabbatical year*, c'est-à-dire un an de vacances, généralement en demi-solde.

L'universitaire américain avance au « mérite » plutôt qu'à l'ancienneté. Et ce mérite dépend toujours un peu de ceux avec qui il faut *get along*, administrateurs, collègues et étudiants. Il faut plaire ou, tout au moins, ne pas déplaire. De même que reparait, en France, dès que s'aigrirent les rapports, la structure fondamentale, militaire, napoléonienne, en Amérique c'est la relation de client à businessman, à tout petit businessman plutôt que celle de conscrit à sergent qui peut resurgir, entre étudiants et professeurs, au moment où on la croit dépassée. Certains poètes, comme Robert Frost,

se sont toujours refusés à enseigner de façon permanente. Mais si de petits collèges succombent, parfois, surtout dans le Sud, à des pressions « morales » et politiques, les universités les plus respectables font souvent preuve, à l'égard des poètes et des artistes, d'une compréhension que beaucoup, en Europe, peuvent leur envier.

Qui n'est pas heureux, d'ailleurs, change de poste. Au point de vue professionnel le déplacement est, en principe, souhaitable puisque les professeurs se vendent aux enchères. Les universitaires, comme tous les travailleurs, sont plus mobiles en Amérique qu'en France. La valeur individuelle se mesure d'abord au « rendement ». Et, là encore, des poèmes peuvent compter autant qu'une nouvelle exégèse de *Paradise Lost* ou un ouvrage sur le symbolisme de *Moby Dick*. Les travaux d'érudition et de critique restent, pourtant, les moyens d'avancement les plus sûrs. Ceci explique, aux yeux de certains observateurs, qu'il y ait déjà une douzaine de volumes de commentaires et plus de quatre cents essais sur l'œuvre relativement mince de T.-S. Eliot. L'explication ne peut guère nous satisfaire puisque nous voyons aussi, en France où le motif économique est inexistant, proliférer la critique, aux dépens, semble-t-il parfois, de l'activité créatrice.

Nous vivons, affirment certains glossateurs, un *age of criticism* au sens où l'époque élizabéthaine fut un *age of the drama*. Jamais poètes et critiques n'ont été plus proches les uns des autres; souvent même ils ne font qu'un. Allen Tate, John Crowe Ransom, Louise Bogan, R. P. Warren, Randall Jarrell, d'autres encore, doivent leur réputation à leurs œuvres critiques autant qu'à leurs poèmes. Le dialogue des poètes et des critiques ou des critiques entre eux ne s'interrompt jamais. Et cette littérature qui naît au sein des universités ne sort que rarement de ses murs. La qualité des œuvres soutenues par un mécénat anonyme et bureaucratique n'est jamais ratifiée que par un public d'experts. En poésie, en critique, comme dans beaucoup d'autres domaines, l'activité universitaire tend à l'autarcie.

Il ne faut donc pas s'étonner si la poésie contemporaine, vivant à l'ombre des collèges, est souvent très éloignée de ce qui constitue, pour beaucoup d'entre nous, la véritable tradition américaine, celle de Walt Whitman. Elle est extrêmement « littéraire », parfois surchargée de symboles, précieuse, toujours préoccupée de recherches techniques, éprise de virtuosité. Et la critique, qui se réclame fréquemment de notre vieille *explication de textes*, est formaliste, anti-historique, moins soucieuse de situer l'œuvre dans les courants de l'époque que de retrouver certains « archétypes » d'inspiration jungienne, de dégager quelque « dimension mythique », d'expliciter des symboles conscients et inconscients.

Certains reprochent au *poet scholar* de s'être coupé du *real world*, de n'être qu'un rhéteur. Mais si le poète écrit en songeant au critique, s'il s'efforce de prévoir l'exégèse, de la guider ou de l'égarer parfois, si le critique, d'autre part, renonce à se faire l'intermédiaire entre le poète et le public c'est qu'il n'est point de public en dehors des poètes et des critiques, c'est-à-dire des universitaires. Seules des raisons de prestige peuvent décider un éditeur à publier un recueil de poèmes dont il vendra, en moyenne, huit cents exemplaires là où deux mille suffiraient à peine à couvrir les frais d'impression. Rares sont les maisons qui, telles *New Directions*, restent ouvertes aux jeunes poètes. Alors que l'édition, en France, est une des rares industries qui préfère le nombre à la « qualité », le livre américain, lui, commence à peine à « s'américaniser ». La vogue récente des *paperbacks*, c'est-à-dire des livres brochés, est favorable aux poètes; les anthologies, en particulier, se multiplient.

Mais, pas plus qu'en France, on ne peut vivre de poésie. Les poètes qui échappent à l'université sont des businessmen comme Wallace Stevens, vice-président d'une compagnie d'assurances, des médecins comme William Carlos Williams. Quelques attardés hérétiques s'efforcent, à Greenwich Village, de perpétuer la tradition de la bohème américaine. Ne pas enseigner est un luxe que bien peu sont capables de s'offrir. Les *little reviews* qui tirent à moins de dix mille exemplaires paient mal ou ne paient pas leurs collaborateurs. En dehors de New-York, de quelques grandes villes et de rares oasis, la plupart universitaires, elles ne sont en vente nulle part. Parmi les périodiques à grand tirage, l'*Atlantic Monthly* et le *New-Yorker* sont à peu près seuls à publier des poèmes. Les *slick magazines* qui se vendent par millions sont hostiles à l'art et à la littérature: une seule exception, dans un pays où la « culture » est longtemps restée un passe-temps féminin, de grands journaux de mode: *Vogue*, *Mademoiselle*, *Harper's Bazaar* qui publiait, assez récemment, un reportage sur René Char accompagné de traductions.

Le grand public, lui, est indifférent à la poésie. Il a sa télévision et ses millions de voitures qu'il promène, à la queue leu leu, sur les *superhighways*; il se repaît de comics, de sermons et de scandales.

Il n'est donc, pas surprenant que les intellectuels, rassemblés dans les universités, vivent, agissent et s'efforcent parfois de penser comme les clercs du xv^e siècle. A la suite de T. S. Eliot certains poètes célèbrent, en termes fort généraux, l'autorité, la tradition et l'orthodoxie. Beaucoup dénoncent les maléfices du progrès. Il y a, aux Etats-Unis, tout un courant « anti-moderniste » qui se manifeste jusque dans la *Science Fiction*.

Même lorsqu'il n'est point tenté par les solutions de cet ordre le poète se détourne des problèmes politiques et sociaux. Pour jouer un rôle quelconque dans la Société américaine il faudrait recourir à ces *mass media* dont les procédés sont en eux-mêmes négation de tout art véritable. C'est pourquoi, loin de se demander où et quand il doit « s'engager », le poète se félicite, avec Allen Tate, « de sa résistance aux fortes pressions politiques, du refus qu'il oppose à ceux qui lui demandent de communiquer à des êtres passifs et conditionnés ce que réclame d'eux une société servile ». C'est dire qu'il renonce à se faire entendre au delà d'un petit groupe d'esprits fraternels. Allen Tate affirme que la question de l'engagement l'ennuie; il ne la reprend que pour répondre à ceux qui méconnaissent le premier devoir du poète: préserver son « intégrité ».

Il est facile de condamner cette attitude. La crainte et l'opportunisme, présents en Amérique comme partout ailleurs, ne suffisent pas toujours à expliquer l'abstention de tant de poètes.

Parce que l'Amérique nous paraît uniforme, sans racines, totalitaire, parce qu'il est particulièrement difficile de ne pas la penser en termes manichéistes et parce que c'est le mal, désormais, quelle incarne pour beaucoup d'entre nous; parce que cette Amérique nivelée et sans passé est instinctivement jugée « antipoétique », nous n'hésitons pas, lorsque nous songeons au poète américain, à réclamer de lui, comme condition préalable à son admission dans la grande fraternité de l'art « authentique », la répudiation globale de tout ce qui touche à l'*américanisme*.

Il y a, certes, des intellectuels américains qui acceptent de regarder l'Amérique d'un œil européen et qui prononcent l'excommunication majeure de l'*American way of life*, défini comme un bouquet de tabous puritains, de préjugés raciaux et de façons de voir primaires dont une ascèse élémentaire débarrasse au plus vite l'individu bien né. Mais, loin de traduire, toujours, la conscience la plus aiguë des problèmes politiques et sociaux, cette attitude est fréquemment celle de l'esthète. La plupart des Américains ne peuvent pas accepter la vision de l'Européen qui proclame *naturel*, fruit d'un hasard géographique, historique, géologique, tout ce qu'il admire en Amérique et *choisi*, humain, spécifiquement américain, seulement ce qu'il déplore.

Si la vérité d'une société est le regard jeté sur elle par son membre le plus déshérité, il y a une vérité commune à nos deux pays, car le plus déshérité, en Amérique, ne l'est pas moins qu'en France. Mais cette vérité ne fonde qu'une identique responsabilité. La pensée statistique reprend ses droits lorsqu'il s'agit de comparer. Il n'y a qu'une vérité

éthique mais il y a deux vérités sociologiques. La misère, en Amérique, est moins répandue qu'en France. Seule la mauvaise foi supprime cette différence en substituant, partout, la pensée éthique à la pensée sociologique. Ce que l'on récupère, en dernière analyse, en se justifiant devant l'Amérique en tant que Français, c'est ce confort moral auquel on prétend vertueusement renoncer, auquel, en fait, on exige d'abord que l'autre, l'Américain, renonce.

Et l'on se ferme à toute compréhension de la situation américaine. Si après que soient, aux Etats-Unis, les conflits sociaux, si dure qu'y soit la richesse envers la pauvreté, si tragiques que soient les problèmes de race, le bilan ne peut sembler absolument négatif à l'Américain qui se compare à l'Europe. Il y a, pour presque tous les Américains, une faillite de l'Europe dont les conséquences affectent même l'intelligence européenne. Les efforts des intellectuels français pour se désolidariser de leur société sont de peu de conséquence car les prises de position négatives, se retrouvant, sous une forme ou sous une autre, dans presque tous les secteurs de cette société, ne définissent plus qu'une nouvelle forme d'appartenance.

De même qu'ils se demandent, aujourd'hui, si leurs « expatriés » entre les deux guerres, n'étaient pas, tout simplement, en vacances, les intellectuels américains s'interrogent sur la profondeur de notre négativité, et ceci d'autant plus volontiers que certains visiteurs, révolutionnaires par la langue, restent sourdement hostiles aux aspects les plus démocratiques de la société américaine : conception non-artisanale de l'économie, suppression de certaines formes du luxe, etc.

Le marxisme n'a jamais été qu'une mode ; n'ayant pas été repensé par un Américain de génie il reste, en Amérique, un mode de pensée aliéné à l'Europe ; les rapports de classe — Sartre a bien vu que la classe moyenne américaine n'est pas une bourgeoisie — échappent à sa dialectique. Il ne faut pas oublier, d'autre part, que les Etats-Unis ont vécu, ces dernières années, leurs rapports avec la Russie soviétique comme nous vivions les nôtres avec l'Allemagne impériale en 1915 (et encore ne vont-ils point jusqu'à proscrire Shostakovich comme nous proscrivions Wagner).

Incapable de faire sien l'universalisme de la pensée européenne, coupé du particularisme américain par sa culture et sa vocation poétique, le poète, s'il ne succombe pas à la tentation médiévale, est voué à une espèce d'atonie spirituelle. On se croyait, à la fin de la guerre, au début d'une grande période littéraire et le critique anglais Cyril Connolly exprimait le sentiment de beaucoup d'Américains lorsqu'il écrivait : « Notre impuissance (à nous Européens) libère leurs potentia-

lités ». En dépit d'œuvres remarquables, l'art, l'intelligence et la poésie américaine n'ont pas apporté cette solution américaine que l'histoire paraissait réclamer et préparer. L'Europe, de nouveau, est plus créatrice que l'Amérique. A l'optimisme fait place une attente assez morne. Toujours prise entre les mêmes menaces d'aliénation, y succombant parfois, l'intelligence américaine, dans la majorité des cas, s'abstient, espérant que la sensibilité saura se passer d'elle. Beaucoup de poètes semblent écouter le conseil que leur donne Reed Whittemore dans la *Sewanee Review* (Mars 1956) :

*When you are asked to say what you really believe in,
Aside from The New-York Times and Ivory Soap,
Beg off. Grant your unreadiness. Admit your deficiencies.
Swear that whatever happens Thou Shalt Not Cope.*

(Si l'on te demande en quoi tu peux bien croire,
En dehors du New-York Times et du savon Cadum,
Récuse-toi. Reconnais que tu n'es pas préparé à répondre.
[Avoue ton insuffisance.
Jure que, quoi qu'il arrive, Tu N'y Feras Point Face).

Les valeurs collectives réelles sont étrangères à la poésie ; le poète doit les répudier sous peine de renier en lui le poète, mais l'homme hésite car cette société est la sienne et elle lui paraît, dans son imperfection, moins inhumaine que tant d'autres. Cette société a-poétique, en assurant à la poésie son existence matérielle, contraint le poète à mettre en question non seulement sa propre valeur esthétique mais la légitimité de son art. Le poète n'est pas certain que la foule soit seule responsable du malentendu qui le sépare d'elle. Ne s'appuyant ni sur une idéologie puissante, ni sur une tradition de poésie « maudite » aussi riche que la nôtre il ne peut croire voulue la solitude qui lui est imposée. Il ne peut ni ne veut faire de la poésie une religion et de lui-même un dieu.

Si cette génération ne se prétend pas « perdue » comme la précédente, si son dégoût des systèmes et son désespoir devant la faillite des idées s'exprime d'une manière détournée, modeste, presque timide, par tradition anglo-saxonne, peut-être, et aussi sous l'influence, plus répandue qu'on ne croit, du positivisme logique, cela ne signifie point que son expérience de l'abandon et de l'absurde soit moins profonde que la nôtre. Elle l'est d'autant plus, parfois, que le poème lui semble plus étranger. Il s'agit moins, désormais, de faire de l'absurde un tremplin que de lui résister pas à pas. Dans les conditions où s'exerce cette poésie américaine il n'est guère d'œuvres, si anxieux le poète soit-il, parfois, de les effacer, qui ne porte les traces de quelque combat.

RENÉ GIRARD.

CLIMAT DE L'INDE

RAMA

Catherine de Bragance, Infante de Portugal, épousa Charles II d'Angleterre. Juan IV, Roi de Portugal et de l'Empire au-delà des mers, donna à sa fille quelques îles dans l'Océan Indien, en dot. On les appelait les « Sept Îles » : une assez grande dont on disait qu'elle avait été l'ancienne capitale d'un célèbre royaume. Une plus petite, qui avait quelque quinze kilomètres de long et douze de large, qui possédait un temple rustique dédié à la déesse Mumba et autour de laquelle il y avait quelques petites huttes de pêcheurs. A marée basse, les enfants pouvaient aller jouer de l'autre côté de la crique, avec les enfants de Mahim, ville frontière des soldats. C'étaient des Marathes qui possédaient Mahim, et de temps en temps les armées Moghuls balayaient les frontières et implantaient leurs soldats, fiers et cruels. Puis venaient les Anglais, qui balayaient les Moghuls, sur quoi les Marathes sur leurs minuscules chevaux descendaient des montagnes et chassaient les Anglais.

Il fallut donc des dizaines d'années avant que la dot de Catherine de Bragance ne passa aux mains des Anglais. Puis le Roi d'Angleterre donna ces sept îles à la Compagnie des Indes, qui en fit un entrepôt. Mais quand les marins Anglais virent cette immense baie avec des montagnes au-delà et les sept îles qui se protégeaient l'une l'autre, les navires Anglais commencèrent d'y venir de plus en plus souvent. En effet, cette baie était accueillante aux grands bateaux; les maisons coloniales s'élevaient l'une après l'autre, l'une plus grande que l'autre. Le territoire des Indes devenait immense. Le commerce reflua vers la péninsule. Les trains à vapeur commençaient à siffler, apportant

blé et jute des plaines du Gange. Les lignes télégraphiques jalonnaient l'immense pays et le commerce avec l'Europe devenait impressionnant. Bientôt un pont d'acier tel que seuls les Européens pouvaient en construire relia Mahim aux Iles où préside la divinité « Mumba ». Les marchands de Gujerath et de Kathiavar, commerçants avisés, ouvrirent partout des boutiques. Or la Compagnie des Indes avait disparu. La Reine Victoria avait absorbé cette immense terre d'Orient dans son Empire robuste et maternel. D'autres ponts relièrent d'autres îles. Et la grande métropole de Bombay naquit — « Mumbai » des pêcheurs devenait « Bombay » des Anglais — et aujourd'hui, quand on entre dans le port on voit l'immense tour gothique de l'Université, une des plus grandes de l'Inde, la coupole byzantine de la cour de justice, les bâtiments des grands hôpitaux à droite et, parsemée comme de gigantesques cocotiers de plein vent, les cheminées d'usine — usines de cotonnade, de produits chimiques, raffineries de pétrole. En deçà, les gaths s'élèvent où, jadis, Rama vécut en exil avec Sita sur la claire rivière Gaudaveri et d'où, des milliers d'années plus tard descendaient les Marathes, sur leurs minuscules chevaux. Aujourd'hui, Bombay, ville cosmopolite, la plus cosmopolite de toutes les villes d'Orient, ne compte pas seulement des marchands arabes, des Chinois, des Japonais, mais aussi beaucoup d'Européens (encore plus que du temps des Anglais). Il y a aussi des quartiers spécialement occupés par les gens du pays Tamoul ou Malabar, ceux du Bengale ou du Penjab, beaucoup de réfugiés venus de partout, des juifs d'Allemagne, des peuplades Sinkiang — province reliant la Chine à la Russie. — Il y a aussi des Thibétains avec leurs petits yeux, leur visage carré et leur mutisme.

Mahim aujourd'hui a maintes usines et parmi les jungles de palmiers il y a des centaines d'écuries de vaches : grandes vaches du Nord, graves et tranquilles qui donnent beaucoup de lait, avec leurs maîtres moustachus qui viennent des pays du Gange. Ce sont des gens doux, qui parlent l'Hindi le plus exquis — en vérité des gens qui viennent du pays même de Krishna. Ces « bhaïas » comme nous les appelons, traient le lait au petit matin. Dans deux grands et brillants pots de cuivre suspendus à un bambou, ils les apportent à la gare de Jogeshwari Khar Mahim. Il y a un train spécial pour les laitiers. De Jogeshwari Khar Mahim, voici le train électrique qui entre, à travers ponts et tunnels, dans la ville endormie. A « Marine lines » ou à « Church Gate » on descend et de

nouveau, avec bambou et corde, le lait est distribué de quartier en quartier dans la ville.

Le soleil monte vite et vers 10 heures du matin quand le « bhaïa » revient à la gare de « Marine lines » ou de « Church Gate » les immenses wagons sont déjà là et des milliers et des milliers de petits employés descendent de ces trains pour aller au bureau. Les laitiers donc rentrent dans ces compartiments vides, leurs pots de cuivre se balançant à leurs pieds, les bambous cliquetant dans les couloirs. Il fait chaud déjà. Le silence règne. Soudain quelqu'un sort un livre, bien sali de lait, de bouse et de charbon de cheminée, et il commence à le lire. Les autres ferment les yeux et écoutent. Tout le compartiment reprend le rythme de ce poème. De temps en temps on crie : « *Ram Ram Jai Ram* ». On frappe des mains et on suit le rythme. Les gares passent : « Sandhurst Road », « Bombay central », « Mahim », « Matunga », « Dadar ». Les gares passent avec la saleté des banlieues, balcons aux berceaux cassés, valises vides, saris à sécher, pots de basilic, femmes qui crient. Mais les laitiers sont très loin. Ils sont dans l'Ayodhya de Sri Rama. Ils sont avec le frère loyal et fier du Roi : le Prince Lakshmana. Ils sont surtout avec la tendre et sainte Sita. La bataille de Lanka se déroule devant leurs yeux, on jette flammes et pierres, les singes eux-mêmes aident le Roi Rama, et le démon Ravana qui avait pris Sita et la gardait prisonnière, est exterminé. Et Rama est là, avec Sita à sa droite et Lakshmana derrière lui, et le disciple simple et noble, Hannuman au visage de singe, à ses pieds, quand le chariot d'air les amène à la capitale d'Ayodhya.

Femmes et maîtres de maison attendent le retour de Rama. Les rues parfumées de santal, les saintes flammes qui brûlent partout, les jeunes filles avec des fleurs dans leurs cheveux, attendent l'arrivée du Roi et de la Reine, partis depuis quatorze années. On pleure de joie. Rama Sri Rama, de la famille de Raghu, entre dans sa capitale. Il descend, le plus noble des Hindous, de son chariot et maintenant chantons donc : Victoire ! Victoire au saint Rama...

Voici la gare de Mahim..., on descend avec les pots de cuivre et les bambous, on rentre dans les jungles de palmiers et maintenant il est temps de donner à manger aux vaches.

Sur un des promontoires de Bombay, derrière la belle maison du Gouverneur, vaste comme un yacht

club avec son drapeau, sa véranda et son port, est le grand étang, le Bhanganga, où le Gange, le Saint Gange vient tous les ans visiter les eaux. Avec ses huit rangées de lampes, femmes et maîtres de maison viennent s'y baigner. Autour de l'étang il y a encore des dizaines de temples, à Shiva, à Sri Krishna, puis à Sri Rama avec Lakshmana derrière lui, Sita à ses côtés et Hannumam au visage de singe à ses pieds.

Passant dans la rue, à côté des maisons des blanchisseurs et des petits employés, on voit des boutiques. Dehors, sur son lit de bois, le boutiquier, quand il n'est pas occupé, est assis, lisant un livre. Il y a les vieux des quartiers, des ouvriers en chômage, quelques gosses, et on continue de chantonner les vers de Tulsidas. C'est toujours de Rama et de Sita dont on parle, et de temps en temps il se trouve quelqu'un qui ne peut plus endurer la souffrance de Sita, et on essuie des larmes. Et puis on vend du sel, des lentilles et des aubergines et on revient au Ramayana. Heureusement, il y a des clients qui nous empêchent de trop pleurer.

Derrière la boutique est la mer, l'immense Mer d'Arabie, verte et puissante et qui nous parle de l'Europe des Européens. De loin en loin, de grands bateaux passent. A côté du quartier des blanchisseurs, est le crématoire. Parmi les arbres et les huttes des gardiens, il y a toujours de la fumée qui monte. Tout le monde meurt, c'est la Vérité. Même Dasaratha le saint Père de Sri Rama est mort. Il est mort de chagrin parce que son fils bien aimé, son héritier devait partir en exil. Une promesse faite dans une autre vie à sa femme a forcé la main du roi. Il faut respecter la parole donnée. Il faut vivre selon son dharma. Rama Sri Rama, fils aîné de Dasaratha devait être envoyé en exil car la seconde Reine Keikeyi voulait que son propre fils Bharata régnât sur le trône. Comment faire une chose pareille ! Le Saint Rama Dieu du Royaume, lui, en exil. Ce ne pouvait pas être ! « Mais Roi » dit Keikeyi » je pensais que tenir sa parole est le devoir du Roi, protecteur de la morale ». Rama partit donc en exil accompagné de Sita et de Lakshmana. La ville pleure. Dasaratha pleure et meurt. Et Bharatha rentrant de voyage se trouva forcé d'être roi. Non, il ne ferait pas une chose aussi injuste. On n'est pas royal si on n'est pas juste. Mais Rama ne reviendra pas. Il a donné sa parole à son père. Il faut continuer le chemin de l'exil. Et Bharatha mettant les sandales saintes de son frère, monte sur le trône et règne au nom de Sri Rama.

Les morts donc arrivent au crématoire sur les bambous couverts de fleurs. Flamme en avant marchent les hommes : amis et membres de la famille du disparu. « *Rama nama satya hai* ». « Le nom de Rama est la Vérité ». « Le nom de Rama est la Vérité » répètent-ils. Et entre les paroles, il y a toujours les bruissements de la Mer d'Arabie.

Non loin de ce crématoire, au-delà des maisons splendides et imposantes, est un jardin. Tout le monde à Bombay se rappelle ce jardin, car Mahatma Gandhi venait y faire ses réunions de prières. L'immense assemblée en blanc, venant de Marine Lines, Sandhurst Road, Dadar, Mahim, hommes, femmes et enfants venaient là. Par milliers. Des filles faisaient le service d'ordre. Au centre était un divan. Bientôt, juste avant le coucher du soleil, le Saint Mahatma, frêle, ferme et rapide arrivait. Il y avait un profond silence. On entendait la mer pendant qu'on priait. Puis on ouvrait le livre et avec la musique des tambours on chantait les versets sur Sri Rama. « Rama est parti d'Ayodhya, car la Vérité est plus grande que le royaume, le dharma est plus grand que la personne. La Vérité est plus grande que tout. Qu'importe épine ou tigre de la jungle, ils sont doux comme le miel, car comme le miel est la Vérité ». « Mon Rama » dit Mahatma Gandhi dans son discours après la lecture du texte « Mon Rama des prières n'est point le Rama de l'histoire, le fils de Dasaratha, le Roi d'Ayodhya. Il est éternel, le « Un sans second ». Lui seul que j'adore ».

Et un soir, à Delhi, il y a quelques sept ans, en allant à une réunion de prières où on allait lire le livre de Sri Rama, un jeune homme a tiré quatre balles sur le Saint Mahatma. Et ses dernières paroles furent : « Rama, Rama ».

Les soirs de Bombay sont très frais. La brise souffle de la mer et les gens sortent pour prendre un peu de repos. Il y en a d'autres qui mettent leur lit sur le trottoir, il est plus confortable de dormir dehors. Les pauvres ou les « sans-toits » mettent leur baluchon, leur sac ou leur panier sous leur tête, ils enlèvent leur turban, et avec la brise de mer on s'endort. De partout, entre le sifflement des trains électriques et le bruit des autobus, s'élèvent des chants. On frappe des mains et on chante. Surtout si c'est un samedi ou un dimanche, les chœurs sont immenses. Ce sont les syndicats d'ouvriers socialistes, nationalistes ou communistes qui ont les plus grands orchestres de chant. Dans les petites rues, entre les maisons à quatre, cinq

ou six étages, on installe un divan sacré avec des feuilles de manguier en guirlandes, l'encens brûle à côté des fleurs. Et, contre un traversin, il y a une petite lithographie du célèbre peintre Ravi Varma. (Ravi Varma prince de Malabar qui a peint des milliers de madones et d'apollons avec les saris et le dhoti ; son ambition était de devenir un Botticelli Indien). Les musiciens ont des tambours et des castagnettes et quelquefois on frappe simplement des mains. Puis, après les chants préliminaires, on ouvre le livre, le livre de Sri Rama.

Là, où la Vérité règne, l'amour fleurit dans nos cœurs. Là où la sagesse est grande, il y a le parfum de l'impersonnel. Femme ou enfant, royaume ou paradis ne sont rien, la Vérité seule est notre héritage. C'est là le royaume de Sri Rama. Il faut que l'Inde devienne un Rama Rajya, disait Mahatma Gandhi, un royaume de Rama où la Vérité règne : le Dharma. Ainsi pensait le frère Bharatha qui régna sur la Cité d'Ayodhya, Ayodhya sur la claire rivière Saruja, sœur cadette du Gange, Bharatha qui régna avec les sandales sacrées de son frère Sri Rama. Ainsi pensent les ouvriers, les boutiquiers, les petits employés de banque qui rentrent à Sandhurst Road, Marine Lines, Dadar, Mahim par le dernier train électrique, ainsi règne, règne notre Jawaharlal Nehru.

RAVANA

Le Gange tourne autour de Benarès comme le croissant de la lune autour du brillant Jupiter. Au-delà des eaux vertes et rousses de la rivière, au-delà de la fumée des crématoires, les escaliers montent vers les temples, les palais et les maisons de pèlerins. Constamment on entend les cloches graves des temples qui sonnent et parmi les cris des klaxons, des mendiants et ceux des enfants et des singes, on sent le silence du soir qui tombe sur la ville ainsi que des rames sur les eaux. Loin, plus loin, là où les maisons finissent, le sentier qui suit le petit ruisseau, est le chemin que prenait le Buddha pour aller faire ses ablutions. C'est en effet au parc des daims que le

Grand Sage a tourné la roue de la Loi et a prêché son premier sermon après son illumination. Maintenant toute la ville est pleine de lumière, les tambours battent ainsi que les castagnettes, car c'est l'heure de l'adoration. Des petites lampes en feuilles de bananiers, nichées parmi les fleurs, descendent tout le long du Gange. Et là où le croissant finit n'est que le noir de la nuit.

Sur l'autre rive du Gange, est Ramnagar (ville de Rama). C'est là qu'habite le Roi de Benarès qui se dit descendant de la race des Raghu. Lui aussi a sa cour, comme tous les rois de toujours, sa cour de nobles, de pandits et d'ascètes. Il a aussi un Valmiki — on l'appelle jusqu'aujourd'hui Valmiki comme le vrai poète du Ramayana. Car tous les ans on revit la vie de Rama. Par le train, les chars à bœufs et les Fords, paysans, artisans et bourgeois viennent voir le Rama lila car la fête de Rama est la fête de l'Inde. « On m'emmenait, dit le Pandit Nehru parlant de son enfance, à Allabahad, plus haut sur le Gange, où tous les ans en plein air, un drame en plusieurs journées contant l'histoire du Ramayana était joué et la foule venait le voir dans une immense communion ».

Or avec troupe et récitants on revêt à Ramnagar la cour de Dasaratha. Rama est là. En général c'est un étudiant en sanscrit qui, après maints examens spirituels et consultations d'astrologues, est choisi. Rama, le jeune Rama qui brille, « Prince solaire » dans ses seize ans avec Lakshmana, Bharatha et Satrunjnya. La Reine jalouse demande l'exil. Rama part en exil avec Sita et Lakshmana.

« Et voici que Rama se revêt de la robe de l'anachorète et s'incline profondément devant son père et sa mère et part. Toute la population est en détresse du départ de Sri Rama et la capitale laissée dans la désolation. Tous l'accompagnent. Des milliers de chevaux, d'éléphants, daims apprivoisés, vaches, coucous, paons, perroquets et mainas, grues, cygnes et perdrix. Tous étaient consternés par le départ de Sri Rama et ils demeuraient debout, figés, là où ils étaient, comme dans un tableau et chacun pensait en son cœur qu'il n'est pas de bonheur possible sans Rama, Lakshmana et Sita. Où que Rama soit, là est notre demeure. »

Les cent mille spectateurs pleurent, ainsi que la population de Ramnagar. Voici qu'on quitte la capitale et on s'achemine parmi les manguiers (tandis que le

train, le rapide d'Howrah venant de Calcutta, fait un bruit de tonnerre sur le pont de Dalhousie. Le bruit n'en finit pas). Puis c'est le silence, et les exilés sont arrivés dans la belle forêt de Chitra Kutha. Il n'a fallu que dix minutes pour faire ce voyage de milliers de lieues. Car chaque partie de l'état de Benarès est dénommé selon la géographie du Ramayana. Voici l'ermitage de Chitra Kutha, voici Panchavati sur la claire Godaveri et voici, hélas, l'enlèvement de Sita (et l'assemblée sanglote comme elle ne le ferait pas pour le malheur de sa propre famille). Et maintenant c'est Lanka, le royaume du démon Ravana, avec ses tours, ses palais et ses parcs. Ah ! ce Ravana avec ses dix têtes et ses vingt bras ! Et quand le barde s'arrête et que le chœur brandit les castagnettes, la foule est rouge de courroux. Le poète utilise beaucoup de consonances dures telles que les *ddhas*, les *bbhas* et les *tthas* qui remplissent les versets pour montrer la méchanceté de Ravana. Mais en vérité, ce Ravana, le symbole même de l'homme méchant, n'était point méchant. Et voici son histoire.

Dans les temps anciens, dit la tradition, il y avait un ascète qui menait une vie très austère. Ces austérités se prolongèrent mille et mille ans. Les dieux étaient satisfaits de cette dévotion et ils lui demandèrent : « Moine, que désires-tu maintenant ? » « La libération. Libération du dualisme entre sujet et objet, libération des valeurs opposées, libération de l'entre positif et négatif ». (C'est toujours l'obsession des Hindous). « Tu auras, grâce à tes austérités » dirent les dieux, « tu auras dix vies somptueuses avec royaume et reines belles et fidèles, avec sujets obéissants et vertueux. Et à la fin de tes dix vies tu auras la libération que tu demandes ». « Lumière du ciel » s'écria l'ascète « je suis ému de votre bonté, mais je suis impatient, je ne pourrai pas attendre dix vies » : « Aimerais-tu donc accomplir ces dix vies en une seule mais en revenant sur la terre comme un monstre, un être ignoble, un méchant ? » « Plutôt un monstre pour en finir avec ces contradictions de la dualité disait l'ascète. Plutôt un monstre en une seule vie qu'être souverain avec palais, reines et empire dans plusieurs existences. Quelle richesse pourrait être plus grande que celle de la libération ». « Ainsi soit-il » lui dit Vishnou « mais pour ton courage et ta dévotion, je naîtrai moi aussi sur la terre, et c'est moi qui te détruirai, terminant ta vie de monstre. Ainsi tu seras libéré. » L'ascète était profondément ému de cet immense acte de compassion et Vishnou naquit en Sri Rama et l'ascète en Ravana.

Donc Ravana avec ses dix têtes n'était pour rien dans le mal qu'il faisait. Avec une femme aussi belle et fidèle que Mandodari, avec un frère preux et loyal comme Vibhjsana, comment arrive-t-il à enlever Sita ? Regardez, regardez la reine d'Ayodhya, la vertueuse Sita en exil, vivant parmi les gazelles et les paons sur les hauteurs de Panchavaiti. La rivière Godaveri coule à ses pieds. Femme, elle aime les belles choses. Elle aperçoit un daim doré qui sortant des bois, brille comme des milliers de lunes à travers les près et disparaît. « Ah, comme je le voudrais ! » disait la reine. Je voudrais cette gazelle ! Rama, mari fier et qui satisfait tous les caprices de sa femme bien aimée, sort avec son arc et court vers la jungle chassant la gazelle.

Bientôt il y eut un grand silence, puis soudain un cri, un cri d'homme : « Lakshmana, hé, Lakshmana ». « Oh beau-frère dit Sita à Lakshmana, c'est la voix d'un homme ! ». « Oh malheur ! » disait-elle. Lakshmana prit son arc et voilà qu'il court vers son frère. Or tandis que Lakshmana cherchait son frère c'est un mendiant qui se présente. Il n'est que Ravana et la gazelle n'était qu'un démon déguisé. Le Char de l'air attendait Ravana. Ravana enleva Sita femme fidèle et vertueuse de Sri Rama. Mais les oiseaux du ciel ont vu ce char de Ravana et y découvrant la vertueuse Sita, ils s'y précipitèrent. Un aigle royal Jatayu blessé tomba aux pieds de Sri Rama. « Sita prisonnière d'un monstre, Sita enlevée, Sita voyageant dans un char de l'air ». Rama pleurait la perte de son épouse et demandait aux arbres et aux peuplades sauvages de la forêt : « Avez-vous vu ma femme fidèle, la belle Reine Sita ? » Arbres, peuplades des jungles, singes et écureuils, tous aidèrent Rama pour conquérir Lanka, libérer Sita restée fidèle à son mari et détruire Ravana et ses dix têtes. « Oh, Rama Sri Rama, disait le monstre, toi Océan de bonté, toi la vérité incarnée tu me donnes la libération et consommes les dualités. En étant tué par toi, en mourant à tes pieds, j'arrive là où tout homme doit finir. Mais toi, par ta bonté, tu as raccourci ma souffrance. Tu m'as accordé la libération en une seule vie. O Maître des trois mondes, voici ton humble serviteur ».

Car il n'y a en vérité point de mal dans le monde. Le mal n'est qu'une perspective, une perspective partielle de la vérité. Tout homme est libre, tout homme est vrai, mais il ne se connaît pas libre ou vrai. Le mal est une illusion, comme la vertu même est une illusion, l'une, la vertu, est une illusion d'or

et l'autre, le mal, une illusion de fer, l'une est infernale et l'autre paradisiaque. L'homme dans son apothéose n'est ni bon ni mauvais car la vérité ne peut-être ni bonne ni mauvaise, la vérité « est ». La vie par sa propre loi contient les opposés. C'est la dualité qui fait le monde. Là où on est dans la dualité, il faut qu'il y ait Hanuman, le singe fidèle de Sri Rama et le monstre Ravana dont Sri Rama dit « Il est cher à moi comme il l'est à vous, Vibhasana ». Quand on accepte le monde de dualités il faut qu'on accepte les conséquences totales de cette dualité. Il faut que là où il y a le mal on reconnaisse le mal et là où on reconnaît le mal il faut qu'on le détruise impitoyablement. Sri Krishna (Krishna étant une autre incarnation de Sri Rama) Sri Krishna a demandé au Prince Arjuna de se battre contre ses cousins qui lui ont volé son royaume. Krishna lui-même dirige son chariot de bataille. C'est sur le champ de bataille que Krishna dit à Arjuna dans la Bagavad Ghita : « Prince Arjuna, en te situant dans ta vérité intérieure, combats et détruits tes ennemis car c'est ton Dharma. Sois impitoyable contre ces ennemis car en te battant, si tu te places au-delà de ta propre personne, dans l'Absolu, il n'y a ni tueur ni tué. Tu es libre. Sois libre ». Ainsi Krishna parlait à Arjuna.

Chandragupta Maurya était un grand roi, un des plus grands de l'Inde. Seleucus Nikator, roi Grec, avait envoyé Meghasthenès à la cour de Chandra Gupta à Pataliputra sur le Gange. Meghasthenès a laissé ses mémoires sur l'Inde que Strabon a utilisés dans sa géographie, et Arriane dans son livre célèbre sur l'Inde. « Les Hindous, dit Meghasthenès, ne mentent jamais. Très doux de nature, dit-il, ils ne vont jamais en justice. Ils accueillent avec hospitalité étrangers et moines ». Et c'est vers cette même époque que le ministre célèbre de Chandra Gupta, Kautilya, a écrit le plus grand texte politique Hindou, que Machiavel aurait trouvé excessif. Pour gouverner tous les moyens sont bons. Il faut utiliser ruse et violence pour régner sur la terre des hommes. Essentiellement tout homme est parfait. Tout homme cherche la libération. Mais l'homme dans sa dualité ne peut pas échapper au mal. Il faut le contraindre. Il faut utiliser les prostituées, les mendiants ; pour acquérir les secrets, il faut qu'il y ait beaucoup d'espions. Quand on est faible il faut faire la paix, quand on est fort il faut faire la guerre. Il faut dresser roi contre roi. Ainsi dit Kantilaya.

C'est le petit fils de Chandra Gupta, le Roi Asoka qui un demi siècle plus tard convertissait les soldats de son armée impériale en missionnaires de la paix.

« Tous les hommes sont mes enfants » a-t-il fait écrire sur l'un des piliers plantés aux quatre coins de son immense empire pour prêcher la sainte loi. « Tous les hommes sont mes enfants. Comme pour mes enfants, je désire qu'ils aient biens et bonheur dans ce monde et dans l'autre, c'est aussi ce que je désire pour tous les hommes... ». « Le Roi ami des dieux » dit un autre édit, « le Roi au regard amical parle ainsi : Vingt six ans après mon sacre j'interdis le meurtre de ces animaux à savoir : perroquets, san-sonnets, sarcelles, tadornes, oies sauvages, colombes, fourmis de manguiers, tortues, porc-épics, etc... »

Là où il y a Ravana (disons-nous), il y a toujours Sri Rama. Là où il y a (disons-nous) un Daryodhana, il y a toujours Sri Krishna. Il y a dans l'âme hindoue parfois une inhumanité objective, une cruauté conceptuelle qui surprend les occidentaux. L'histoire de l'Inde est un mouvement perpétuel entre un monothéisme humaniste et un non-dualisme de l'Absolu. Quand on devient sucre on ne demande pas où est la douceur. La vérité ne peut être qu'amour. Est-ce que l'amour a une forme ?

« Au-delà de l'existence et de la non-existence de Non-Atma est la Réalité Ultime », ainsi dit le Grand Sage : Sri Atmananda Guru.

RAJA RAO.

DAVID SCHEINERT

LE CŒUR EST UNE MAPPEMONDE

Au milieu d'une pluie de pétales et de guêpes d'or, au milieu de la pureté ruisselant des flûtes, tournait un globe immense.

Et sur ce globe rouge comme la lave flambante, les hommes étaient grands et forts, et il me semblait que je les touchais du doigt.

Et j'étendais le bras, et c'était la brise seule qui tremblait au creux de ma main comme un jeune oiseau.

Et je me demandais si je rêvais, et pourtant je voyais le globe rouge et immense, et les hommes pareils à des taureaux et pareils à des enfants.

Je les voyais bâtissant une ville comme s'ils dansaient, avec des briques de toutes couleurs, offertes par les dahlias.

Et dans cette ville immense naissaient mille autres villes, chacune de sa couleur et chacune sur une chanson.

Il y avait la ville des Français, avec des fontaines fines comme les cous des jeunes filles, et des étals de langoustines.

Et les Allemands tendaient les briques aux Français, et chantaient des romances et les Français sifflaient avec eux.

Et il y avait la ville des Allemands, avec des papillons de porcelaine et des cloches disant le bonheur des villages.

Et les Français bâtissaient la ville des Allemands et ils leur portaient des dentelles et des cruches où riait le vin de Touraine.

Et il y avait la ville des Américains avec des orgues dressés vers le ciel, et des oranges fichées sur les cornes des buffles.

Et des Russes à la mine ronde et lisse leur livraient des moellons, des blouses brodées et des fleurs de neige.

Et il y avait la ville des Soviétiques, et les gens du Kansas, les briques sur l'épaule, aidaient les Soviétiques à bâtir leur cité.

Et il y avait la ville de crème durcie des hommes d'Algérie, imprégnés de café et nageant sur le sable.

Et les Belges, avec des clins d'yeux, leur offraient les briques de Boom et les lourdes grappes de Hoeilaert.

Et il y avait les Noirs, pareils à leurs statues, et la source vivace du langage italien, et les toupies rayées des jupes écossaises.

*Et il y avait la ville hollandaise dressée par des Frisons,
dressée par des maçons accourus de Norvège.*

Et des Juifs trépus, devant un mur d'allégresse, dansaient une ronde, mêlés aux Egyptiens.

*Et par les portes ouvertes de toutes les murailles,
passaient et repassaient des hommes de toutes
couleurs.*

*Et ces hommes en passant se donnaient de grandes
claques et ils riaient du même rire d'hommes
amoureux.*

*Et les langues couraient, poivrées, pierreuses, douces
comme la banane, effilées comme des faux ou
caillées comme le lait.*

*Et ce n'était pas Babel qui montait vers le ciel, mais
mille villes immenses tendues vers les nuages par
mille poignes unies.*

*Et dans ces nuages, il n'y avait pas l'envie de l'Eternel,
mais l'éternel levain de l'avenir humain.*

*Et Dieu s'était dissout comme une brume matinale
dispersée par le soleil et le vol des moineaux.*

*Et le globe frémissait comme une ruche sphérique,
comme le ventre d'une femme renfermant la vie.*

*Alors, je touchai ma poitrine, car le silence s'était mis
en moi comme une grotte fraîche et tranquille.*

*Et je vis que le globe qui tournait au creux de l'univers
était né de mon cœur et des cœurs d'autrui.*

*Et je vis que c'était un globe né d'une juste pensée,
d'une barricade dressée, d'une barrière renversée.*

*Que c'était un monde tassé par des pas lents, pétri par
des palabres, par des mains crevassées et des mots
malhabiles.*

*Que c'était le monde où chaque homme de peine et
chaque homme de bien avait versé une goutte de
sa sueur, une goutte de son sang.*

*Et je sentis comme on sent ses côtes sous la peau et
la terre sous ses pieds, que ce n'était pas un monde
issu de mon sommeil, mais la terre qui se fait, mais
le monde qui devient, jailli de mon cœur impatient
comme une sève éternellement chaude et éternel-
lement fertile, jailli de millions de cœurs pareils au
mien, battant au rythme du mien, battant, battant
comme un tam-tam qui dit la bonne nouvelle,
comme un carillon qui appelle au bonheur toute
l'humanité.*

L'OISEAU DE MON ENFANCE

Au milieu de la nuit, la terre s'est entr'ouverte et ma mère s'est dressée devant moi.

Elle était toute voûtée et ses cheveux ressemblaient à l'eau durcie par le froid.

Elle m'a regardé longuement, et j'ai senti à ma brûlure que ce regard n'avait pas changé.

Elle a tendu le bras vers moi, et j'ai reconnu sa main tordue par les travaux.

Elle a éclaté de rire, et ce rire, comme une hache, a fendu le silence en morceaux.

Ce rire a fait rougir mes yeux et trembler mes doigts et j'ai crié : Mère, mère, pourquoi ris-tu de moi ?

Et elle m'a répondu : Parce que tu es devenu un bohémien avec des souliers jaunes et un papillon au cou.

— O mère, qu'importent mes souliers et mon papillon ! Que sont devenus les bohémiens qui traînaient leurs édredons sur les routes de la terre ?

Que sont devenus les Juifs qui volaient comme des papillons et mouraient comme des papillons brûlés par trop de lumière ?

Que sont devenus, ô ma mère, les grands souliers tristes et noirs de mon enfance, si grands que j'en étais gêné ?

Et mon enfance elle-même, où l'avez-vous cachée, dans quel trou et quelle cassette, que je la retrouve et lui rende la liberté ?

Et ma mère toujours immobile au milieu de la nuit, avec ses yeux terribles et ses bras étendus, et ma mère m'a répondu :

— Mon fils, j'ai caché ton enfance dans la grande boîte à biscuits, laquée de noir et couverte de pensées.

Et cette boîte, mon fils, je l'ai emportée avec moi, quand les Allemands sont venus me chercher.

Je l'ai gardée sur mon cœur pendant le voyage, malgré ma fatigue et malgré son poids.

Je l'ai gardée à Auschwitz, et j'ai refusé de la donner à ceux qui croyaient qu'elle contenait des biscuits.

Et quand est venu le dernier jour, je suis partie avec la grande boîte laquée de noir où j'ai caché ton enfance.

Pour toi aussi viendra le dernier jour, et ce jour-là, mon fils, tu viendras me voir et pour toi seul j'ouvrirai le coffret.

Et nous verrons s'envoler un oiseau multicolore et nous l'entendrons chanter pour nous remercier de lui rendre le ciel.

En attendant, mon fils, porte des souliers jaunes et des papillons excentriques, délaisse la synagogue et fréquente les braillards.

— *Mère, mère, je ne vois dans le temple qu'ombres et bedaines, et les braillards, ô mère, braillent pour du pain !*

Vais-je plaider pour eux qui ont le ventre creux et pour vous jetée dans une fosse à purin ?

Vais-je plaider pour les Juifs frappés par les fascistes, vacillant sous le sang comme de vieux chevaux ?

Vais-je plaider pour l'inferral braillement jailli des corps entremêlés au camp de Birkenau ?

Que je vous ai désobéi, que je vous ai lassée et meurtrie par mes injures, je le reconnais mais n'y puis rien changer.

Que mon sang soit amer, je le tiens de vous, de vos prompts colères et de l'ombre d'Amos collée à mes souliers.

Que je sois ce bohémien déplumé par les ans, jauni par les veilles et brûlé par l'espoir, qu'y puis-je, ma mère ?

Mais que ma place soit au côté des braillards dépouillés de leur sève et vidés de leur miel, cela j'en suis fier.

Où donc voudriez-vous que je prenne ma place ? Au côté de ceux qui vous ont appauvrie et puis piétinée ?

Où donc voudriez-vous que j'aie dire mes vers, devant ceux qui n'ayant pas froid ignorent les frileux ?

N'avez-vous pas tremblé de manquer d'amour, et le thé brûlant vous a-t-il suffi ?

Rappelez-vous votre solitude dans cette ville pluvieuse où les femmes roucoulaient en changeant de chapeau.

Rappelez-vous les cuivres qui vous attristaient dans la chaleur de l'été et le village lointain qui ne vous quittait pas.

Vous n'étiez pas chez vous malgré vos candélabres, vous n'étiez pas chez vous : personne n'était chez soi.

Qu'importent mes souliers et mon papillon ! Je chante pour tous ceux qui n'ont pas de maison.

Je chante pour tous ceux qui ont perdu leur peau et veulent la retrouver.

Je veux leur rendre leur peau comme une douce maison où l'on aime habiter.

Je veux qu'ils n'en soient plus chassés comme vous le fûtes à l'aube, emportant avec vous le coffret à biscuits.

O mère, rendez-moi ce coffret pour que l'enfance revienne et prolonge le chemin, car tout n'est pas fini...

Les bras de ma mère sont retombés comme des ailes de plomb, et elle a levé sur moi son terrible regard.

Elle était courbée comme une centenaire et pourtant ses yeux étaient provocants et son rire coupant comme un rasoir.

Et elle m'a crié : Attrape-le si tu peux, toi qui n'as jamais su te contenter de peu !

Et elle a tiré un oiseau de son sein et elle me l'a lancé, et j'ai fermé les yeux tant l'oiseau brillait.

Et quand j'ai rouvert les yeux, ma mère n'était plus là, et la nuit s'en allait, emportant l'oiseau et son dernier adieu.

DAVID SCHEINERT.

MÉDITATIONS

SUR LE

DON JUAN DE MOZART

Mozart s'empare de ses personnages et leur donne une proportion nouvelle. Même dans la légende, même dans le mythe, il entre de l'anecdote. Ce sont des aventures bien précises qui arrivent à don Juan, donn'Anna, donn'Elvire, Zerline. Nous y assistons et pourtant c'est un autre drame qui se joue, dont les héros visibles ne sont que le prétexte ou la projection. Nul doute que Mozart en était inconscient. Comme tout artiste inspiré il écrivait sous la dictée, plus soucieux de transcrire fidèlement que de comprendre. Ni surtout de prévoir. Il assistait à un miracle qui se passait en lui et s'en émerveillait sans doute comme s'il eût été un autre. Il écoutait sa propre musique avant même qu'elle fût écrite et restituait ce qu'il avait entendu, sans en mesurer exactement la portée. Consciencieusement, il s'appliquait à composer un opéra, d'après un livret donné, en respectant les exigences de l'action et la psychologie des héros.

A cela se limitait la part volontaire qu'il lui était permis de prendre à sa création. Cependant, au fur et à mesure que l'œuvre s'élaborait, ses personnages s'élevaient d'eux-mêmes, don Juan n'était plus don Juan — ou plutôt, sans cesser de l'être, il devenait aussi et surtout autre chose, de beaucoup plus général — et ainsi de tous les autres. Les paroles jouaient un drame, la musique en jouait un autre qui en était le prolongement dans l'indicible. Elle exprimait cette part de nous-mêmes qui n'est pas engagée par nos aventures particulières; car, si médiocres que nous soyons, nous vivons toujours sur deux plans: tandis que nous aimons, un autre drame se joue au-delà de nous, nous cessons d'être ce que nous sommes, pour devenir les incarnations des forces obscures que nos sentiments et nos actes ont déclenchées; non plus des individus, mais des exemples. Ce que nous sommes appartient à la parole; ce que nous signifions, à la musique. Mais trop

souvent, la musique se réduit à n'être qu'une parole: le miracle chez Mozart est qu'elle demeure toujours intégralement musique, qu'elle ne cesse pas un instant de nous dire ce que les paroles ne disent pas.

De là vient sans doute que don Juan est de ces œuvres qu'on n'entend véritablement qu'après les avoir écoutées. L'audition directe et surtout le spectacle distraient l'attention de l'essentiel. Il faut attendre que ces sons et ces images cessent de bouillonner, pour recueillir ce qu'ils ont déposé en nous. Je n'ai jamais pu me défendre d'une sensation de malaise, au lendemain de la représentation: un malaise où dominait l'effroi. Par son ironie et sa légèreté, Mozart nous met en confiance, nous rassure pour mieux nous séduire — j'emploie ce mot à dessein, car il y a quelque chose de don-juanesque dans cet art de nous entraîner à l'abîme. Il atteint au tragique par le divertissement. Il nous laisse croire qu'il n'y a là qu'un jeu, pour que nous soyons engagés plus étroitement dans une entreprise démoniaque. Il nous endort, en quelque sorte, comme fait un homme d'une femme qu'il veut séduire et qui ne comprend qu'après, ce qui lui est arrivé. Le vrai don Juan ne commence qu'au réveil: mais il est trop tard pour que nous puissions encore nous défendre.

Au reste, qu'avons-nous vu apparemment ? Un homme multiplier ses conquêtes, pour abandonner aussitôt ses victimes — et qui finit foudroyé par la vengeance divine, tandis que, l'abîme refermé sur le scélérat, le chœur des braves gens se félicite que tout soit enfin rentré dans l'ordre. Cette histoire — et même avec ses épisodes surnaturels — nous est trop familière, pour nous bouleverser encore. Mais nous avons vu tout autre chose. Nous avons vu un homme s'acharner jusque dans la mort, à dire non à Dieu: et nous n'avons pu nous défendre de l'admirer. Mozart damne son héros, mais il l'exalte. Un moment, nous avons été complices et nous n'en avons rien su: nous nous réveillons avec un goût de faute à la bouche. Qu'est-ce que notre pitié pour les victimes, à côté de notre admiration pour le bourreau ?

Mais n'est-ce pas là dramatiser à l'excès ? Nous avons si peur que ressurgisse le poncif du Mozart gracieux et mièvre, que nous avons une coupable tendance à lui prêter

des intentions et des arrière-pensées dont il serait sans doute fort surpris, s'il revenait parmi nous. Par ailleurs nous savons que Mozart était tout le contraire d'un athée. Il ne pouvait se reconnaître dans l'homme qui dit non à Dieu. Il disait oui à Dieu en toute simplicité, comme il faisait toute chose.

Mais c'était un artiste. Le personnage de don Juan est si prodigieux, que Mozart en a été possédé. La dernière, la plus belle conquête de don Juan, c'est Mozart ! Mozart devait éprouver une grande estime pour don Ottavio, mais don Ottavio l'ennuyait — et cela se sent. A écouter ce qu'ils chantent, l'un et l'autre, nous ne pouvons pas ne pas prendre parti pour don Juan. Comme le fit Mozart, à son insu sans doute. Parce que don Juan était un beau thème et que c'est là l'essentiel pour un artiste, surtout pour un musicien.

Il n'est pas besoin d'écrire de la musique, pour être un musicien. Il y a aussi des musiciens de l'idée. Qu'une idée séduit, pour les variations qu'elle permet. Et dont les croyances sont avant tout des thèmes. C'est pour un écrivain une forme de conviction bien dangereuse. Mais l'écrivain se réfute. Le musicien, non. Il nous atteint à la façon d'une contagion. Il faut le refuser avant de l'entendre. Ou consentir à être contaminé par lui.

Contaminé : le mot jure avec cette musique d'une transparence et d'une pureté inégalables ; cette musique essentiellement saine. Il s'appliquerait bien plutôt à Tristan et Yseult. A propos de Tristan, Mauriac, citant Rimbaud, parlait d'une gorgée de poison.

Et cependant... don Juan recèle aussi des poisons, infiniment plus subtils et d'autant plus dangereux. Sans doute parce que, dépassant son sujet, Mozart nous a montré le mal et nous l'a montré séduisant. Don Juan est un vertige délicieux : et c'est quand elles cèdent à ce vertige que les femmes deviennent les plus délicieuses ; et inspirent le plus délicieusement Mozart. Le mal est séduisant ; et le mal est gai : quand il est accompli dans sa perfection, comme par don Juan. De toutes les victoires de don Juan, la plus remarquable, la plus difficile c'est celle qu'il a remportée sur lui-même, en se débarrassant du scrupule, du regret et du remords. Ceux qui l'entourent piétinent, éternellement rivos au passé, par le reproche, la jalousie ou la haine, don Juan avance avec alacrité, avec quelque chose de plus bondissant que la joie : la gaité, il avance vers l'avenir et, s'il est infidèle, c'est qu'il refuse de retourner sur ses pas ou même de s'arrêter. C'est le mouvement même de la vie.

Et c'est la vie d'abord qui éclate dans cette musique. A quoi tient ce don de la vie, indéfinissable comme une chaude et constante pulsation ? Mozart n'invente pas des formes, il accepte docilement celles que l'art de son siècle met à sa disposition, il se plie à toutes les conventions, il joue le jeu sans tricher mais n'aurait-on jamais entendu don Juan que deux mesures d'une aria ou d'un récitatif suffiraient à révéler Mozart : la forme devient un chant spontané, la convention une loi même de la nature ; il semble que ces personnages ne pourraient s'exprimer en un autre langage. Cette musique avance inexorablement vers son but — même quand elle semble rêver. C'est une rapidité *intérieure* qui l'anime, une rapidité qui n'est jamais gratuite comme chez Rossini. Le drame se développe à la façon d'un organisme vivant : nous sommes entraînés par une force *organique* encore plus que par le mouvement de l'action.

Et ainsi la musique épouse étroitement le destin de don Juan, qui est non la conquête mais la poursuite, car chaque conquête se révèle aussitôt inutile et mortelle dès qu'elle marque un arrêt : don Juan n'est pas, il *devient*, il ne cesse de devenir. Si vous n'écoutez que les paroles, c'est un libertin qui obéit à son seul caprice, si vous écoutez la musique c'est un homme dominé par une fatalité intérieure. Chaque femme nouvelle remet en question son accomplissement, c'est-à-dire son existence même. Plus qu'à son désir, il obéit à une espèce de devoir. Sous cette gaieté dont je parlais plus haut perce une secrète inquiétude. De là vient que séduits par sa vitalité, désarmés par cette joie qui renverse tout sur son passage, nous sommes aussi tendus, nous ne connaissons pas cette forme particulière de bonheur qui s'appelle le repos, de là vient ce malaise qui suit la représentation.

Mais revenons à ce respect des formes chez Mozart. J'y vois la plus haute expression du génie. Car s'il les respecte, c'est qu'il les dédaigne : la question de la forme ne se pose pas pour lui. Il ne perd pas son temps à s'inventer un langage, il domine celui qu'il reçoit. De toutes les originalités c'est la plus rare.

Malaise... oui, et sensation du terrible, non seulement à l'heure du châtimeut, mais tout au long du drame. Et ce terrible est vrai, parce qu'il est mêlé à tout ce que la vie peut offrir de cocasse, de ridicule, de drôle et qu'incarne Leporello. Le drame se reflète en lui comme en un miroir déformant. Au portrait de son héros, Mozart oppose sa caricature, au drame, sa parodie, tout en préservant l'harmonie dans le contraste.

Nous sommes à la fois dans le mythe et dans la réalité : leurs vérités se mêlent et s'enrichissent mutuellement ; l'histoire telle que la voit et la vit don Juan est vraie, elle est vraie aussi telle que la voit et la vit Leporello ! Elle serait moins vraie, si elle n'était pas vue par l'un et par l'autre simultanément.

Malaise... mais dominant ce malaise et cette peur, l'enchantement. Nous sommes ravis, au sens originel du mot : arrachés à nous-mêmes par ces émotions décantées à ce point qu'elles rejoignent le plaisir. Tout ceci est réel, plein de chair, de cris, de haine, de désir, de blasphèmes, d'ironie, de vengeance, d'amour blessé, d'innocence trahie, tout ceci est réel mais tout ceci se passe dans le monde de la musique qui est celui de la délectation ; monde de la liberté pure, où il n'y a plus de lois, plus de morale et cela grâce à la soumission absolue aux règles les plus strictes. C'est ainsi que Mozart peut en toute innocence se faire le complice de don Juan : sa conscience est tranquille, il n'a pas, un seul instant, quitté la musique.

La musique qui lui permet de créer son personnage au-delà du texte. Non seulement de dire plus, mais de dire autre chose. Je n'en connais pas d'exemple plus frappant que Zerline. Qu'on se rappelle la scène célèbre où don Juan, pour séduire Zerline, lui promet le mariage et qui se termine par les duos : « la ci darem la mano » et « andiam, andiam ! ». Zerline répond : « Vorrei e non vorrei, je voudrais et ne voudrais pas » et quand don Juan lui demande ce qu'elle ne voudrait pas, elle dit : « Etre dupée ». A lire le livret, il semble qu'elle n'ait pas d'autre crainte.

Mais Mozart a fait de ce « vorrei e non vorrei » tout autre chose : le chant même du vertige féminin, les inquiètes délices de la tentation, ce moment où la peur et le désir se mêlent, où la femme déjà ne lutte plus contre l'homme, mais contre elle-même. Car elle ne lui parle plus, elle se parle, elle se chante à elle-même, elle ne le voit plus, elle ne voit que cet espace vide devant elle qui l'aspire, cette vague où elle va bientôt se noyer, cette vague tellement plus grande qu'elle et qui n'est pourtant qu'elle-même. Et nous la voyons, nous l'entendons vaciller sur ces quatre petits mots : « non son' piu forte » dont Mozart fait une souple et tendre plainte, la plainte d'une faiblesse qui implore qu'on l'épargne et déjà ne le souhaite plus... Que nous sommes loin de la petite paysanne prête à délaïsser son fiancé pour suivre un gentil-homme qui lui promet le mariage ! Que nous sommes loin de don Juan lui-même !

Cependant, la plainte peu à peu s'estompe devant la joyeuse et fière acception de la défaite. Elle ne se défend plus, elle se sait victorieuse parce qu'elle cède. « Andiam ! Andiam ! » c'est le cri de la détermination, le cri de la délivrance. Elle le pousse avec une joie plus triomphale encore que don Juan, avec plus d'élan généreux, car qu'est-ce que la victoire du séducteur à côté de celle d'une femme contre ses craintes et ses hésitations ? A présent c'est elle qui l'entraîne et nous entraîne avec lui.

Tout cela, seule la musique le dit. Rien de plus plat, de plus fade et de plus banal que les paroles. Rien de plus sommaire que cette scène de séduction. Rien de plus limité que cette situation. Mozart en a fait un raccourci prodigieux de psychologie féminine où, en quelques mesures, se succèdent toutes les nuances qui vont de l'effroi au désir, de la plainte à l'exaltation, où des personnages portant un nom dans des circonstances précises disparaissent derrière un homme et une femme plus vrais d'être anonymes et en qui chacun de nous peut se reconnaître.

Don Juan passe et aussitôt chacun de ceux qu'il touche est projeté hors de son destin banal. Il n'y avait avant lui que des personnages, il en fait des héros — et des symboles. Donn'Anna devient la vengeance ; donn'Elvire, la revendication ; Zerline, la fragilité et la rouerie féminines ; Masetto, la révolte populaire ; Leporello, la lâcheté servile ; le Commandeur, un instrument de Dieu ; (j'en excepte un, je dirai plus tard pourquoi) et chacun, grâce à Mozart, chante ce qu'il symbolise encore plus que ce qu'il est — sans cesser

pour autant de vivre. Il faut rendre grâce à don Juan d'agir à la façon d'un révélateur : il dévaste comme une catastrophe mais comme une catastrophe il révèle ceux qu'il atteint. Tout porte à croire que, sans lui, ils seraient demeurés virtuels.

La grandeur de cette musique réside dans cet art d'opposer des symboles en un conflit violent et de n'être cependant jamais abstraite. Nous pouvons mettre un visage sur chacun d'eux, les plaindre, les désirer, les haïr *personnellement*. D'ailleurs, ce sont les personnages qui agissent d'abord sur nous et les symboles ensuite, en sorte que, après avoir été entraînés par une action dramatique, nous sommes remués dans nos profondeurs et plongés dans la méditation. Don Juan est une somme aux prolongements infinis. Il vaut par ce qu'il est et par ce qu'il fait naître. Ce peut n'être pas la même chose chez tous les auditeurs, chaque auditeur collabore à sa façon et se laisse féconder selon sa nature propre. L'essentiel est que cette musique agisse comme une semence et un ferment et qu'on ne soit plus tout à fait le même après l'avoir écoutée.

Cependant, elle ne cesse pas un instant de charmer. Mêler le charme à la profondeur est le privilège unique de Mozart. Le charme est la dernière touche qui achève le génie. Ce n'est pas être tout à fait grand que de manquer de charme.



Tandis que se déroule ce conflit surhumain de symboles, Ottavio s'acharne à rester dans l'humain le plus banal. Il ne voit rien, ne comprend rien. Seul de tous les héros, il n'est pas contaminé par don Juan. Qu'une force mauvaise de la nature soit déchainée, il l'ignore. Il ne voit que la *lettre* de don Juan : un séducteur, un meurtrier, il n'en voit pas *l'esprit*. Aux clameurs de haine et de vengeance de donn'Anna, il répond par des romances. Ce qui arrive le dépasse ou plutôt passe au-dessus de lui, trop haut pour son regard borné.

Il y a un monde entre donn'Anna et lui, un monde aussi entre son chant et le chant de sa fiancée. Cette femme n'est plus pour lui, depuis qu'elle a été mêlée à des événements auxquels il est étranger par nature. Elle est de la taille de don Juan, digne de lui donner la réplique et de lutter contre lui : chez de tels adversaires le conflit même trahit une ressemblance. Donn'Anna, toute à son dessein traîne derrière elle don Ottavio comme un boulet. Elle n'appartient pas à don Ottavio, enfermé dans un amour qu'elle a déjà dépassé. Alors qu'il devrait l'aider, il l'importune et la distrait : pas de plus grave faute que de distraire une obsédée...

Non, donn'Anna n'est pas amoureuse de don Juan, elle est amoureuse de son obsession : Dieu, en la vengeance, la frustre. Don Juan précipité dans les flammes, elle a perdu sa raison de vivre : il lui manquera toujours ce chasseur devenu son gibier. Ottavio aurait pu — peut-être — se substituer à lui, s'il l'avait tué de ses propres mains : il serait entré dans cette communion du sang qui liait comme un pacte la fille au meurtrier de son père et mêlait plus étroitement leurs destins que si leurs corps s'étaient unis. De toutes les femmes qu'il a poursuivies, c'est cette femme qu'il n'a pas possédée qui est sa plus sûre conquête. Cependant Ottavio est rassuré dès qu'il apprend qu'elle s'est refusée à don Juan. Cela suffit à le juger. Pareille attitude confine à la niaiserie. Comment, dès lors, en faire un personnage touchant ?

De là vient l'impression que donne ce rôle d'être étranger à la pièce. On dirait que Mozart l'a écrit pour un autre opéra. Il nuit à l'unité de l'ensemble. Ces airs trop jolis, trop gracieux interrompent ce mouvement rapide et presque haletant qui nous entraîne du début à la fin de don Juan. Des haltes de tendresse dans ce tragique hallali, nous les aurions acceptées ; mais il fallait que cette tendresse fût sentie. Mozart n'a rien senti pour don Ottavio c'est pourquoi don Ottavio nous laisse insensibles. Tout le reste de l'opéra est de la musique inspirée : ceci n'est que de la musique faite — elle serait ravissante ailleurs, ici elle est déplacée.

Donn'Anna et don Juan sont de la même race, car ce sont deux être de poursuite : eux seuls sont chasseurs, tous les autres sont gibier. Elvire ne poursuit pas, elle revendique : ce n'est pas du tout la même chose. Il y a quelque chose d'aigrement conjugal dans ses reproches. Elle voudrait arrêter don Juan dans sa course ; et même le faire revenir sur ses pas, pour qu'il soit fidèle au passé, donc infidèle à soi-même. Dès qu'il fait mine de lui revenir, elle s'apaise : prête à oublier ses griefs, s'il consent à s'immobiliser avec elle dans le bonheur.

Rien ne peut apaiser donn'Anna, comme rien ne peut apaiser don Juan. Le bonheur n'a pas de sens pour eux. Ottavio c'est le bonheur pour donn'Anna : c'est pourquoi il semble qu'elle l'écoute sans l'entendre et le regarde sans le voir, regarde à travers lui son but qui se dérobe toujours. Ainsi de don Juan, tant qu'il restera une femme qu'il n'a pas possédée. Chacune d'elles lui a proposé le bonheur et aussitôt

il a fui. Faute de s'aimer, donn'Anna et don Juan ne pouvaient que se haïr, mais c'était encore une façon de se reconnaître semblables.

Les êtres de poursuite ne peuvent s'unir, ni entre eux ni avec personne. Ils sont seuls, de nature et irrémédiablement. Les autres ne seront jamais que des instants de leur vie. Ils ne s'aiment pas entre eux mais ils s'estiment secrètement. Non sans une certaine méfiance...



Toute cette vie qui grouille en marge de don Juan et où s'affirme la présence de la réalité au cœur de la légende... la fête paysanne pour les noces de Zerline, ce brusque jaillissement d'insouciance, de fraîcheur et de gaieté, comme si tout à coup don Juan n'était plus qu'un mauvais rêve; les scènes de jalousie de Masetto, les stratagèmes de Zerline pour l'apaiser, son exquis mélange de tendresse et de perfidie... Le miracle est que Mozart se sente aussi à l'aise dans la légende que dans la réalité, qu'il passe de l'une à l'autre sans heurt ou les enchevêtre dans un subtil contrepoint en maintenant toujours et l'unité et le mouvement.

Ainsi n'y a-t-il pas de comparse à côté de ses héros. Les personnages secondaires sont aussi typés que les personnages de premier plan. Aucun d'eux qui soit théorique — chacun vit de sa vie propre, sans cesser pour cela de signifier. Car sous Masetto perce le peuple, sa feinte résignation et sa sourde révolte; sous Zerline, la femme, tout simplement, la femme de toutes les classes et de toutes les époques, tour à tour proie dolente et prodige de rouerie.

Sans doute, Mozart s'est-il réjoui qu'elle fût une paysanne : ainsi était-elle plus près de la vie : d'autant plus féminine qu'elle était plus naturelle. On devine chez lui une secrète prédilection pour elle — qui rejoint sa prédilection secrète pour Suzanne. Combien différentes l'une de l'autre et combien proches pourtant par leur spontanéité ! mozartiennes, pour tout dire; et peut-être les plus mozartiennes de toutes ses héroïnes...



Il est bien rare que d'un récitatif ne se dégage pas un peu d'ennui. Chez Mozart, jamais. Son récitatif a la double

vérité du langage parlé et de sa stylisation : c'est le langage parlé mais chargé d'une puissance dramatique qui le hausse d'un ton et animé de ce mouvement que seule la musique peut imprimer. Il a quelque chose de haletant dans sa rapidité. Et il est merveilleusement divers. Chaque personnage y trouve sa langue propre et son accent inimitable.

La scène terrifiante où le Commandeur apparaît, la scène où la musique est soulevée d'un souffle surnaturel, la scène où vraiment passe Dieu, si elle est celle du châtement de don Juan, elle est celle aussi de son apothéose. Plus personne désormais qui s'interpose entre Dieu et l'homme. L'occasion est offerte à don Juan de se repentir, c'est-à-dire de se renier. Il lui suffirait de dire un mot pour qu'aussitôt toute sa vie perde son sens et n'aboutisse qu'à une défaite. Le dialogue se poursuit, haletant : « *Pentiti !* » « *No !* » « *Pentiti !* » « *No !* » « *Repens-toi !* » « *Non !* » « *Repens-toi !* » « *Non !* » On dirait presque que Dieu, par la bouche du Commandeur supplie. Evidemment, Dieu est le plus fort. Nous savons d'avance que don Juan sera vaincu. Mais la véritable victoire de Dieu serait que don Juan se repente, que don Juan dise oui, que don Juan s'abaisse et s'humilie. En le damnant, Dieu n'est qu'à demi-victorieux, comme ces généraux qui pénètrent dans une place qui a refusé de se rendre et dont tous les défenseurs sont morts — vaincus, mais grandis.

Don Juan dit non, don Juan refuse de se rendre, il est vaincu mais il s'est accompli : il est allé jusqu'au bout de lui-même et le risque était si grand, étant éternel, qu'ayant vécu en homme il meurt et se damne en héros.

Ce n'est pas là un vrai châtement. Le vrai châtement eût été que l'une de ses victimes l'abatte comme une bête malfaisante. Dans le dos et sans qu'il pût se défendre. Même pas l'une de ses victimes : cet imbécile d'Ottavio, par exemple ou ce rustre de Masetto. Il n'aurait pas eu le temps d'aboutir au héros. L'histoire eût été bien plus morale. Il ne s'agissait pas d'une histoire, il est vrai, mais d'une légende et les légendes se soucient peu de la morale. Peut-on reprocher à Mozart d'avoir été fidèle à la légende ? Bien plus encore que da Ponte...

Si, d'un bout à l'autre de l'opéra, la musique enrichit le texte de tout ce qu'elle exprime et révèle au-delà des mots, c'est lorsqu'il n'y a plus de mots et qu'elle parle seule qu'elle atteint à sa plus grande intensité dramatique.

Aucune scène ne va aussi loin que l'Ouverture. Elle nous plonge dès les premières mesures au cœur du drame. Nous sommes, à la lettre, saisis. Il n'y a pas de gradations : mais bien plutôt un choc ; comme si nous apparaissait, dans une lumière spectrale, la statue du Commandeur. C'est l'atmosphère même de la damnation, avec ce qu'elle comporte de terreur surnaturelle et de désespoir : nous sommes prisonniers d'un univers étouffant et sans issue. Mais ce qui domine encore cette sensation d'effroi, c'est cette sensation de grandeur et de fierté viriles, les deux qualités essentielles de Mozart.

Par une idée géniale, l'Ouverture débute par la conclusion même du drame, pour nous montrer que tous les événements sont aimantés par elle et que, même joyeux, même cocasses ou tendres, ils porteront le signe de cette malédiction finale. Avant de nous raconter une histoire, Mozart nous en livre le sens ; il est libre désormais de s'abandonner à sa verve, nous avons été avertis et, d'avance, édifiés.

C'est alors que, brusquement, le mouvement change et devient rapide, comme si don Juan bondissait sur la scène, avec sa merveilleuse et cruelle gaieté. La chevauchée commence. L'image d'une chevauchée s'impose irrésistiblement à moi quand j'écoute don Juan, d'une chevauchée multiple et diverse. Mais ici, c'est la chevauchée de don Juan seul, celle de la séduction conquérante mais aussi celle de la vie à l'état pur qui déferle en renversant tous les obstacles sur son passage. Et il semble qu'elle entraîne Mozart lui-même, qu'il oublie la malédiction pour ne plus penser qu'à cette course au plaisir, comme s'il était devenu don Juan ou que, apprenti-sorcier, il avait déclenché un mécanisme qu'il n'était plus en son pouvoir d'arrêter.

Et en effet, cette impulsion donnée, le mécanisme ne s'arrêtera plus. On sent que Mozart respire, soulagé : maintenant, il a quitté l'immobilité tragique pour rejoindre un univers qui est le sien propre : l'univers du mouvement.



Par quel miracle, lorsque nous devrions être indignés par don Juan, sommes-nous désarmés par lui ? Si nous le savions, nous découvririons le secret de sa séduction.

D'abord, il n'est pas lâche. S'il répugne à se battre avec le Commandeur, c'est que celui-ci est un vieillard; quand il s'agira de l'affronter sous une forme bien plus terrible, il n'hésitera plus. Ensuite, il est spirituel. Qu'il roue de coups Masetto, nous plaignons Masetto, mais nous rions avec don Juan. Rien de plus drôle non plus que la scène où il affuble Leporello de ses vêtements et lui enjoint de faire la cour à Elvire en son nom: rien de plus odieux, je le sais, puisqu'Elvire croit que son amant lui revient, alors que c'est un valet qui lui parle de repentir et d'amour, puisqu'Elvire est la fidélité même et le pardon; rien de plus odieux et cependant, rien de plus drôle: ce comble de la scélératesse rejoint le comble du comique. Ce que nous ne pardonnerions à nul autre que lui, il nous semble que don Juan ait le droit de l'accomplir, parce que nous ne lui connaissons d'autre devoir que d'être don Juan et que tous ceux qui s'efforcent de l'en empêcher nous gênent comme des obstacles. Cette coupable complicité, Mozart nous y incite beaucoup plus qu'à la pitié pour les victimes. N'allons pas trop loin: Mozart était certainement incapable des scélératesses de son héros. Mais il était essentiellement un homme de théâtre. Les tours pendables qu'imaginait da Ponte lui paraissaient à juste titre d'excellentes scènes de comédie. Et il savait aussi que la pitié pour les dupes est un ressort dramatique bien faible à côté de l'admiration pour ceux qui les ont dupés. Quoi de plus humain d'ailleurs... en se refusant à cette pitié, le spectateur cherche à se persuader qu'il n'est pas, qu'il ne sera jamais de l'espèce des dupes.



Elvire et donn'Anna auraient pu être des victimes gémissantes; par la grâce de Mozart ce sont des victimes fières. Mozart qui pouvait tout, ne pouvait pas une chose: manquer à la fierté dans l'expression d'un sentiment. Dans le reproche, dans le désespoir même, ces délaissées sont plus que dignes, elles sont altières. Il y a presque de la morgue dans certains airs d'Elvire. Il en faut, d'ailleurs, pour rester au diapason de don Juan. La réponse à son cynisme ne peut être que hautaine. Il suffisait d'alanguir un peu le chant de ces femmes, pour qu'elles fussent effacées par don Juan, par le rayonnement de sa force. Il fallait établir un équilibre, sur un double plan: humain et musical — pour que des êtres existent à côté de lui et pour que nous les entendions.

Car si don Juan est la vie, il est aussi celui qui tend à supprimer, en l'absorbant, toute vie. Il faut qu'il meure pour que la vie reprenne, avec son autonomie et sa diversité. Il est le feu, non celui qui réchauffe, celui qui consume —

jusqu'à se consumer lui-même. Et il est symbolique que non seulement il meure, mais qu'il disparaisse, corps et âme, sans laisser de traces.

D'où la nécessité de ce tableau final, si souvent supprimé et auquel d'excellents esprits ont reproché d'allonger inutilement le drame. Jusqu'à cette mort, par laquelle on voudrait qu'il se termine, nous avons vécu, avec les personnages, dans la tyrannie d'une obsession : car qu'est-ce que don Juan, sinon une obsession ? Chacun de ceux qu'il a touchés, tandis qu'il était en vie, n'a vécu qu'en fonction de lui : don Juan disparu, chacun revient à soi-même et à la liberté de poursuivre enfin son destin personnel. Montrer cela, c'était donner à don Juan toute sa signification. Comme si l'on disait : « C'est maintenant qu'il n'est plus là, que nous savons enfin qui il était ! ».

Le chœur final chante la revanche de la sérénité : tout ceci n'était peut-être qu'un rêve, nous sommes réveillés et désormais guéris. Ce n'est pas du tout ce que les paroles disent. (« Voici la fin réservée aux méchants. Et la mort des traîtres est toujours semblable à leur vie. ») Mais qu'importe ? C'est Mozart qui parle et lui seul que nous écoutons. Tant de grandeur tragique, il était beau, il était nécessaire que Mozart la fit aboutir à la sérénité plus grande encore.

Mozart... Beethoven... Je sais bien qui des deux possède la véritable grandeur. J'entends, par hasard, le même soir, la dernière scène de don Juan et la neuvième symphonie. Beethoven est génial, démesuré, énorme, il n'est pas grand. Mozart est grand — si calme, si limpide, si économe de ses moyens, si sobre ! Rien qui sacrifie à l'effet — et pour cela justement, l'effet est obtenu. Quelle élégance aussi, quelle distinction dans cette grandeur qui s'impose, mais qui n'écrase pas. Pas une faute de goût et cependant rien de moins froid que cette perfection : puisque nous sommes saisis de terreur en même temps que d'admiration.

Et s'il est un hymne à la joie, c'est bien le chœur final de don Juan, lumineux et triomphant comme une aube d'été. On sent chez Beethoven et en particulier dans la neuvième, le travail lent, pénible ; on le sent travailler pendant qu'on

écoute; et quand il y a trouvaille, elle est toujours obtenue : chez Mozart, toujours accordée par le ciel. Il semble que Mozart ne cesse de sourire tandis qu'il crée : du sourire des dieux, du sourire souverain de la certitude.

Oui, don Juan est une somme : en effet, il réunit en une seule œuvre les qualités que Mozart avait dispersées dans toutes les autres. Tout Mozart est dans don Juan ; et déjà rien que dans l'Ouverture. Depuis la verve jusqu'au sens tragique, en passant par la tendresse, la sensualité, la grâce, la gaieté innocente, le cynisme joyeux, la grandeur hautaine et l'amour, bien entendu, l'amour dans toutes ses nuances, du vertige de Zerline à la haine amoureuse de donn'Anna, de la sentimentalité d'Ottavio à la fidélité passionnée de donn'Elvire — la majesté de la Symphonie Jupiter et le mouvement irrésistible des Noces, le comique du jardinier de l'Enlèvement et le sens de la mort et du surnaturel de l'Ode funèbre, tout cela mêlé en une seule action, équilibré dans le plus harmonieux agencement des contrastes, dirigé vers un but unique avec un art qui rejoint la plus souveraine aisance, en sorte que tour à tour divertis, émus et plongés dans l'effroi, nous sommes avant tout comblés.

ARNOLD DE KERCHOVE.

JACQUES BOREL

LE CHEMIN

A PIERRE MORHANGE

*C'est au même carrefour
Que me mènent chaque jour
Mes erreurs et mes détours.*

*Je m'attarde, je m'arrête;
Je détourne en vain la tête.
Oubliant ce que je guette,*

*Attendrai-je ici mon sort
Ou ferai-je un pas encor ?
O mon but, mon désaccord,*

*Ce chemin et ce chemin
Se rejoignent à la fin
Comme font aussi mes mains.*

LE PRODIGE

*Avarice, fille ingrate,
Ennemie des rêveries,
Cloue mes mains toujours ouvertes
Qui perdent leurs pierreries.*

*Prodigue de mes trésors,
J'ai jeté mes biens, mon or.
Des proies vainement offertes
Guettent l'heure de ma mort.*

*Avarice, beau remords.
Perce mon cœur de trois flèches,
Que je dénombre ce soir
Mes raisons ou mes espoirs.*

LES PORTES

*Portes de bois, portes de bronze,
Portes de têtes couronnées,
Je suis là depuis des années,
Guettant le sourire de l'ange.*

*Dois-je m'asseoir sur une borne
Comme une vieille humiliée,
Vous regarder longtemps encore
Tenant mes inutiles clefs,*

*Pousser le cri que crient les chiens
Quand mes deux poings sont sans audace,
Et qui viendrait sur cette place
Cacher mon sourire déteint ?*

LES RAISONS

*Mon sang tout bu par des soifs sans promesses,
Mes os jetés à l'injure de l'air,
Mon cœur rompu par sa propre faiblesse,
Mes yeux brûlés par la nuit et le fer,
Mes enfants morts ou chassés par mon frère,
Mes ennemis saccageant ma maison,
Il faut attendre une mort sans colère
Qui soufflera mes dernières raisons.*

L'AUTRE

*L'autre est toujours plus beau que moi,
C'est toujours lui que je veux être ;
Fils de mes rêves, fils de roi,
Un autre corps pour y renaître !*

*L'autre peut tout, je ne peux rien,
Il va devant, il m'humilie,
Il ne me laisse que l'envie
De m'instaurer dans son destin.*

*Que faire seul quand il m'accable
Et, mieux que moi me connaissant,
Il m'interdit jusqu'à ces fables
Dont je pensais duper le temps ?*

*Miroir, image du mépris,
Qu'un autre naisse de ce tain
Puisque, de tout visage épris,
Je ne condamne que le mien.*

LE PASSAGE

*Où sont mes devoirs ?
Où sont mes plaisirs ?
Il me faut surseoir
A tous mes désirs.*

*Je ne sais pas vivre,
De tous mes destins
Je choisis le pire,
J'en fais mon seul bien.*

*L'ombre de mes pas
Me cache des jours
Le fuyant éclat,
La mort sans détours.*

*Comment reconnaître
Une image nue
Si lente à paraître,
Déjà disparue ?*

*Saurai-je saisir
Ce dernier instant,
Passer sans ternir
Le miroir du temps ?*

LES FILS

Nuit et jour, éveillé sur mon propre théâtre,
Je me donne à moi-même un assez beau spectacle.
Je m'étonne, et me plais à cet étonnement,
Et fais de mon destin mon divertissement.
Je pêche les éclats épars de mon visage
Pour donner à vos traits ma forme et mon image,
Démons exorcisés, de moi-même lambeaux,
Vous qui jouez pour moi mes rôles les plus beaux ;
Je tire sur vos fils, grandes marionnettes
Qui attendez de moi vos fureurs et vos fêtes,
Mais je doute parfois de ces mains malhabiles :
Est-ce moi, est-ce vous qui tirez sur vos fils ?
Croyez-vous à ce dieu, à sa puissante absence,
Ou libres malgré moi trompez-vous mon attente ?
Vivez-vous pour vous seuls vos futilités ?
Vos triomphes sont-ils gagnés contre mes jours ?
A ces maigres pantins soudain je m'intéresse ;
Je suis jaloux déjà même de leur détresse.
Ah ! s'ils vivent sans moi, me disputent leur sort,
Pourrai-je au moins créer le pantin de ma mort ?
Je suis avidement celui que je préfère
Et tremble de le voir avant moi se défaire...
Quoi ! suis-je dupe aussi des gestes que je fais ?
Suis-je pris à ce jeu que je ne sus jamais ?
Qui donc veux-je sauver quand je sais que je joue ?
— J'embrouille en vain ces nœuds, les noue et les
A moi-même lié, pour moi-même perdu, [dénoue :
Je tire encore un fil que j'ai déjà rompu.

L'INTERDICTION

*L'enfant trahi jette un cri de cristal;
Comme une épée il partage mon cœur;
Vibrant en moi quand je songe au bonheur,
Il me défend d'apprivoiser le mal.*

*Voulant baiser la bouche du lépreux
Ou le brûler sur un bûcher de haine,
Je suis toujours le sursaut qui m'entraîne
Hors de moi-même ou dans mes propres nœuds.*

*Je ne sais pas ce qui de moi est moi,
Je ne peux pas capturer mon image,
Je ne sais pas si la mort ou la loi
Me livreront mon unique visage.*

JACQUES BOREL.

HENRI DELUY

SUR LA TERRE

A JO GUGLIELMI

*Habilement la terre
Comme les pierres
Ramène tout à elle*

*La mer n'est qu'une image
Où tout se perd et se recrée
Comme au flanc des collines
Quand les arbres s'enlacent*

*La terre est cendre au miroir du feu
Terre noire et granit
Terreau simple et charnel*

*Rien n'est plus humain que la terre
Elle s'use et le laisse paraître*

*Elle est montagnes en miettes
Racines à l'air
Eboulis de rochers
Elle est cailloux
Champs assoiffés
Ravinés par la lumière*

*Elle est ce que nous sommes
Objective pourtant
Et présente en nous de toutes ses sources.*

SOLEIL A JOUR

Il fait très lourd ce matin.

L'horizon est à nos portes

Comme un hiver présent.

Le jour monte plus lentement que le soleil

Et la terre est si basse que le ciel est partout.

Partout le jour doit encore se faire

Sur les pierres de taille

Sur les terres incultes

Sur l'amour qui renaît

A chacune des branches

Partout il y a cette persistance de la nuit

Le rose-violet de la bruyère de mer

Cette odeur d'ajonc et de corde mouillée

Le sel et la lumière plus brillants

Que le vent des marées

Un matin qui commence

Et qu'il faudra parfaire.

MALGRE L'AUTOMNE

*L'arrière-saison a repris le dessus.
La lumière a de nouveau sa place au soleil,
Parmi nous.
Nous passons plus lentement
D'un silence à un autre
D'un geste vague à l'amour plus précis*

*Mais le vent s'est calmé
Les murs ont séché
Le thym se colore et la lavande sent bon*

*Dans les cours des usines,
Dans les chemins de traverse
Aux cordes des ciels-ouverts
Les draps sèchent plus vite
Et les enfants s'énervent.*

*Il a fait chaud hier
Aujourd'hui la chaleur est parfaite
On ne peut plus attendre
Il faut couper le blé*

*Ne rien laisser au ciel
De ce qui peut se vendre
Quand les nuages viennent écraser l'horizon
Et qu'on a la moisson à portée des deux mains*

*Ne remettre à demain
Qu'un silence de plus*

*Il nous faut aujourd'hui
Poser à même les pierres
Une pierre de plus.
Un élément de clarté.*

*Et c'est ainsi
Ainsi seulement
Que nous mettrons nos mains à jour
Du travail de la terre.*

A TEMPS

A MA FEMME.

*C'est un soir de grand calme
Le vent est une large façade
Où la mer lentement amoncelle le sable*

*Un mirage rapide s'en retourne au passé
Un mystère voulu s'écroule sous les arbres
Et les branches cassées ont un air de clarté*

*Tu es venue à point pour que je puisse attendre
Le printemps qui travaille
Les fleurs qui se souviennent
Et nos mains rassemblées pour former le cortège*

*Tu es venue à temps.
Le vent est une image
Et la mer ce soir
N'est qu'une mer en puissance
Un vaste mouvement qui soulève les foules.*

HENRI DELUY.

L'AMOUR D'UN HOMME

Je voudrais m'en aller tranquillement vers une rivière. Ne plus me pencher à cette fenêtre pour le voir arriver. Ne plus m'élancer vers lui comme si je ne l'avais jamais vu.

Je reste ainsi toute la journée, le paysage bien serré autour de moi : un, l'arbre qui fait signe ; deux, le ciel, un bout de bleu, un bout de blanc ; trois, une poule grattant le chemin ; quatre, une place forte de broussailles. Comme vous le voyez, un paysage absent et sans appétit.

Lui, enjambe ce paysage comme un ogre et, mon dieu oui, je pourrais croire qu'il y marche sur un tapis violet, un tapis de grande cérémonie comme on n'en voit que dans les cathédrales.

Il arrive comme s'il traînait derrière lui le ciel et les vallées et les quelques montagnes de ce lieu, et tous les jours, c'est la même chose, j'ai l'impression que je ne pourrai jamais l'aborder et lui dire : « Comment as-tu passé la journée » ?

Cela peut paraître simplement ridicule. Un homme est un homme et ne se porte pas en triomphe. Je le crois aussi et tout ceci est de ma faute. Il y aurait tellement à faire dans cette vieille maison, à commencer par la nettoyer de bas en haut ; puis faire preuve d'un peu de bonté dans le voisinage et qui sait, assister à l'office du matin afin de « se forger une âme droite » ; faire de la marmelade d'oranges, c'est justement le moment.

Mais non. Dès le matin je me penche à la fenêtre pour guetter son retour. C'est très long.

Mon amour ne semble pas le préoccuper. Il a raison. Le soir, je regarde sa bouche tout à mon aise cependant qu'il mange ; sa main brusquement sensible sur la rondeur d'une pomme, ou happant une mouche :

« Comment cette mouche est-elle assez bête pour venir se faire tuer » !

Nous regardons brûler les bûches. La bonne a dû approcher son oreille de la porte pour savoir si nous nous embrassions. Les jeunes flammes se ruent comme des chevaux de bois. Il a l'air heureux et détendu que donne la chaleur. Il lit le journal : « Pour avoir une excellente vie sucrée, buvez Banania ». Moi, je sais que ce n'est pas vrai mais ça à l'air de lui faire plaisir. Voilà tout. Peu lui importe qu'il pousse un arbre dans ma tête ou ce que je désire réellement. Machinalement, il joue avec mes cheveux : « Vraiment oui, les femmes sont des petits animaux... pas autre chose que des petits animaux, pas autre chose... »

Quand le temps est merveilleux, je frissonne à la pensée qu'il puisse se retarder. Au delà de notre vieille maison, de notre paysage rabougri, il y a des jardins, des avenues, des lieux frais et brillants. Il y a des filles maquillées de couleurs vives qui vous coudoient sans vergogne, des filles aux courbes gracieuses de jeunes bêtes qui n'ont rien à voir avec celle qui vous parle, pliée en deux sur le rebord de pierre, dans une stricte robe bleue de tous les jours.

Il ne parle jamais de ce que j'aimerais entendre. Entre nous l'épanouissement des fleurs est une alerte. Moi, je voudrais lui parler de tout. Mais, ce qui pour une femme peut sembler être d'une portée universelle ne l'est pas pour un homme. Et comment comprendrait-il cela ?

Pour lui, tout, toujours, s'arrange parfaitement. Les événements s'enchaînent les uns aux autres d'une façon rigoureusement logique. Ils ne peuvent pas être ce qu'ils ne sont pas. Un point, c'est tout.

Un soir, comme il arrivait, j'ai couru et l'ai embrassé sur la bouche. Je portais ce baiser depuis le matin, depuis que, penchée à la fenêtre, je l'avais vu disparaître derrière l'arbre.

En apparence, c'était un baiser tranquille et assuré. En vérité, je me sentais tremblante d'un bout à l'autre du corps. Je trouvais ses lèvres surprises, presque froides. Il prit un air pensif et me demanda si j'ignorais vraiment que les muqueuses soient une place de choix pour différents microbes dont il fit une énumération lente et soucieuse.

Il se tenait devant moi son chapeau à la main, comme pour une visite. Comme si, brusquement, il

réalisait que la vieille maison et moi, sa femme, n'étions pas faites pour lui. Comme devant la découverte d'une erreur profonde.

Par la fenêtre ouverte entrait un crépuscule vert et glacial qui dominait le paysage flou. Je regardais ce ciel assombri. Par pitié pour moi, je donnais à un nuage la forme d'un ruisseau dans lequel il faudrait que j'aille absolument me baigner au prochain été.

Il posa enfin son chapeau et dit : « Que puis-je faire pour toi, dans la maison » ?

La poule qui gratte le chemin, je l'ai appelée Chine. Presque toujours elle reste au même endroit et paraît avoir une expression de regret à chacune de ses trouvailles. L'arbre bruit. Autour de la vieille maison c'est le silence et ces longues herbes jaunes qu'on appelle « voyageurs » et qu'on fait monter dans sa manche.

Je n'en apprendrai guère plus à vouloir l'embrasser à nouveau sur la bouche. Chine gratte le chemin. Elle est incapable d'y trouver quoi que ce soit. C'est un pauvre type de poule. Chine et moi nous nous ressemblons. La maison, le paysage, Chine, moi sommes dans la juste note : celle du gris, celle du renoncement. Nous sommes tous les quatre, en quelque sorte, liés par le risque immense de la solitude. Après s'être épuisée à gratter la terre, Chine, minutieusement, regarde vers ma fenêtre.

Le jour s'évanouit quelque peu. Il va rentrer. Je dirai : « Bonsoir », simplement. Il ne faut plus qu'il me trouve frémissante comme une feuille. Peut-être ferais-je bien de prendre une broderie. Façonner un ouvrage alors que l'on voudrait façonner le monde !

La nuit, la vieille nuit s'élargit. Il devrait être là maintenant. La vie serait intolérable à rester ainsi penchée à cette fenêtre. Ce qui serait terriblement drôle, c'est qu'il ne rentre plus jamais.

Vers trois heures, des petits nuages s'accumulent dans le ciel. Il se met à pleuvoir.

J'avance vers l'aurore dans un sentier étouffant. De très loin arrivent l'arbre ; le ciel, un bout de bleu, un bout de blanc ; et Chine, Chine qui, pour la première fois quitte son chemin et vient vers ma fenêtre. Voilà pourquoi j'essaie de rire aussi et de raconter à Chine d'où vient et que peut produire un tel arbuste : l'amour d'un homme.

LE DEUXIEME AMANT

C'était la deuxième fois que je m'amusais à prendre un amant. Celui-là était beau comme un Dieu, habillé comme un prince et bête comme seul sait l'être un homme beau comme un Dieu et habillé comme un prince.

Il m'offrait un regard esthétiquement sentimental mais je ne pouvais songer à m'en plaindre puisque je l'avais choisi.

Avant toute chose, nous déambulâmes classiquement dans les squares, les avenues et autour de la gare. Ombre noire au tableau, il n'avait pas de voiture. Deuxième ombre noire, il avait les pieds sensibles et j'aurais aimé marcher longtemps dans des chemins mystérieux et inconnus, à la recherche d'une émotion fraîche, voire violente, dans des chemins confus dont il aurait fallu écarter les branches pour découvrir l'espace étonnant où nous nous serions installés brutalement.

Nous parcourions ainsi la ville sous le regard à demi voilé de ses habitants, jusqu'à ce que l'ombre nous dépose, à bout de forces, dans un café, toujours le même, où buvaient quatre ou cinq créatures aux yeux déchirants.

Je suivais pathétiquement mon aventure. Tout y passait : la halte contre les troncs d'arbres mouillés de brouillard, juste se serrer très fort comme deux pauvres feuilles mortes et chercher nos visages comme deux gosses timides, se voir vivre au ralenti, revêtus d'habits chauds et tranquilles comme du tweed, par exemple, qui garde longtemps le parfum qu'il s'est donné. Une avenue déserte et pleine de charme, ponctuée de bancs, prolongeait une espèce de bonheur où il n'était nullement question d'amour mais seulement de capter l'insaisissable.

La ville ne bougeait pas. C'était l'hiver, bien sûr, et j'aimais la neige par-dessus tout. Mon amant, dans

la neige, était trop beau. Il faisait chaud sur nos lèvres. Pardonnez-moi si, en toute liberté, je vous parle de ce qui m'était le plus agréable. Il neigeait : ma hanche chaude dans sa main droite et dans ma main gauche une boule de neige, nous nous enfermions dans nos bras.

Au petit bonheur, les jours passaient. Les trains filaient avec emportement. Il ne neigeait plus et le printemps couvait déjà. L'exemplaire pureté de notre jeu fondait par endroits, perdant sa belle rigidité de glace bleue. Au fur et à mesure que nous nous dévêtions sous la température plus clémente, le désir de mon amant cherchait des précisions, voulait remonter à l'origine.

Je me fis escorter pour un moment de raisons infranchissables. Ma curiosité n'était pas alertée. Le soir ne tombait plus avec cette précipitation qui faisait croire qu'on était subitement rayé du reste du monde. Il flânait, s'étirait longuement avant de donner cette lumière claire-obscur où les gens se diluaient pour prendre le frais.

Mon amant avait perdu son air feutré de bonhomme de neige. Il s'ébrouait comme un train en gare et il fallait que je prenne ce train pour assister à des fuites d'arbres et de fils télégraphiques.

Ses pieds lui faisaient mal. Un matin, il me dit qu'il ne pouvait pas marcher et que je serais bien bonne de le rejoindre dans sa chambre. Maintenant, l'inventaire était fait.

La chaleur collait mollement à la ville. Je me tins un instant immobile devant sa porte. Derrière moi il y avait un escalier tournant, un balai et des peaux d'orange. Cela sentait l'été. Cela sentait aussi l'opinion des hommes à laquelle on ne peut échapper, même de justesse. Et dire qu'il se trouve des gens pour appeler cette chose une « chose indécente ». Moquons-nous d'eux avant d'ouvrir la porte.

Derrière elle, mon amant fredonnait une petite chanson touchante du quart d'heure des auditeurs. Je frappai. Une heure après, les yeux au plafond, je mangeais une pêche. Une histoire d'amour venait de prendre fin.

L'ENTERREMENT

A cet enterrement il y avait : le maître de cérémonie et trois croque-morts. Le maître de cérémonie était grand, blond, rouge comme un pied de vigne en automne. Les trois croque-morts : maigres, décharnés, à la casquette allemande, avares de gestes, pétrifiés.

Le maître de cérémonie était fort courtois, presque beau, avec une mèche de cheveux blonds, bouclés, retombant légèrement sur son front. Ses souliers étaient noirs. Il marchait avec élégance et somme toute était très décoratif.

Les croque-morts étaient pâles, osseux, avec le regard brillant qu'ont habituellement les idéalistes et les affamés. Leur visage était tiré, figé. Leurs cheveux gris et rares. L'uniforme mortel.

Le corbillard était un monument qui marchait au pas : couronné, fleuri, énorme, tête d'un monstrueux mille-pattes qui suivait derrière.

Le mort était égal à lui-même. Un mort est toujours un mort. Disparu, il avait droit aux larmes, il avait droit à l'absolution générale. Les gens aiment à se substituer à un Dieu qui pardonne, porte ouverte sur une charité gratuite.

Les gens étaient les gens. Un agglomérat de pierres mal taillées où s'infiltraient la boue, la bave, les feuilles d'automne, le vent d'automne. Et cela faisait un bel enterrement.

Une lointaine musique de danse imprégnait l'air. La radio sans doute. C'était étrange ce be-bop au bord d'une vie d'hier, d'un mort d'aujourd'hui. Tièdement, les gens mille-pattes marchaient. Chaudement, ils devaient car dans ce pays les mille-pattes parlaient :

« Pauvre, pauvre et pauvre, disaient-ils, c'est sa vie qui l'a conduit à sa mort. Il était misérable. Il était sale. Il était menteur, voleur, coureur...

« Coureur de quoi ?

« De jupes !

Comme c'est drôle ! Et lui qui aimait tant ça il ne les verra plus. Il n'ira plus courir dans le bois défendu. Il ne saura plus si c'est de la soie, du velours ou de la peau tout court.

Une plainte naissait. L'homme était coupé, mis en boîte, expédié comme un bel œillet au fond d'une terre lointaine.

Toc, toc, faisait la terre que l'on jetait du bout des doigts gantés d'hiver. Toc, toc, on lui jetait encore les pierres de la tradition dans son dernier jardin.

Le cimetière était lieu aimable sous le soleil, sous le dernier soleil d'automne. Les cyprès, le ciel bleu donnaient l'illusion des cigales. L'air était marin. L'angoisse muette. Les voiles noirs faisaient de la peine.

Pour celui qui aimait celui qui partait la peine était à court d'imagination. Elle était bête. Elle pleurerait. Rien ne lui appartenait plus. Il fallait chercher à vivre avec quelques cendres rapportées d'un autre monde. Quelques femmes s'étaient agenouillées. Un mince prédicateur ouvrit les lèvres : « Seigneur, l'heure vient où ceux qui auront fait de bonnes œuvres ressusciteront à la vie ». Il y eut des chuchotements, puis les gens commencèrent à s'éparpiller. Ils marchaient bien tranquillement dans les allées, comme s'ils avaient été au bord de la mer.

Lentement, celui qui aimait se retournait vers la sortie et c'était maintenant qu'il saurait qu'il était seul. Seul avec ce vent multiplié qui arrachait les dernières feuilles.

Il est vrai qu'ailleurs flambait la joie de vivre. Les gens mille-pattes tournoyaient et se faufilaient dans sa détresse, se déployaient dans la maison du mort et récitaient une belle prière pour sauvegarder leur propre peur.

DÉRIVE

*sur toi sombre radeau
de lin de crin de bois
nous dérivons sur toi lit
nous et nos membres inutiles
un gargouillement naît
dans la gorge nocturne*

*un vent gonfle la toile
drapeau blanc voile sale
un vent de souvenir et de trahison
et de vengeance et de retour
et de douceur un vent implacable*

*le diaphragme répand un parfum de résine
blessure de hautes fumées planant
planant sur les noirs rapides
échec et sort fatal
et chevelure et rives en feu*

*nous échouons épaves glorieuses
sur toi lit radeau aride et taciturne
rongées par le sel et la sueur
par la rouille de l'oubli
par la fièvre par le sang
par les stigmates de la victoire*

DISPOSITION TESTAMENTAIRE

*enlevez-moi donc ce drapeau du visage, ça me
chatouille !*

*prenez-le comme linceul pour enterrer mon chat, pour
l'enterrer là-bas,*

dans mon jardin aux couleurs mélodieuses

*retirez de ma poitrine cette batterie de médailles, ça
cliquette à un point !*

jetez ça aux statues sur les décombres

*et donnez les rubans aux putains qu'elles s'en fassent une
parure*

*les prières dites-les dans un vieux téléphone sans fil
ou enveloppées dans un mouchoir plein de miettes de
pain*

lancez-les aux poissons stupides dans la mare

*l'évêque ne bougera pas de la maison et se soûlera !
donnez-lui un tonnelet de rhum*

prêcher donne soif

*et fichez-moi la paix avec les hauts-de-forme et les
pierres tombales !*

*le beau basalte, pavez-en une rue que personne n'habite,
une rue pour les oiseaux*

*pour mon petit cousin il y a dans mon coffre toutes
sortes de papiers jaunes
qu'il en fasse de ces ballons qui du haut du pont s'en
vont planant
et coulent à pic dans le courant*

*le reste (un pantalon un briquet une belle opale
et un réveil) vous n'avez qu'à le donner à Callisthène
le chiffonnier
et un bon pourboire par-dessus*

*quant à la résurrection de la chair et la vie éternelle
si ça ne vous dérange pas je m'en occuperai moi-même
c'est moi que ça regarde pas vrai ? adieu*

dans la table de nuit il y a encore une paire de cigarettes

LE SANG D'UN POÈTE

POUR RAINER MARIA GERHARDT.

*chaque jour un clapotis de papiers pâles
un tissu d'insinuations
oreilles bourbeuses proches de ta bouche
une exhalaison d'usures et d'hôpitaux
et de cages d'escaliers souillées
comme le lit d'un fleuve lascif
une neige grise de règlements sur la chaussée
du monde et souliers de sang et streptocoques*

*chaque nuit l'enlacement des neuf sœurs sauvages
des neuf vampires aux belles langues
des neuf flammes coït et déperdition
jusqu'à mourir
ô phénix réduit en cendres !
création que rien n'atteste ! poème carbonisé !
essor brisé ! rien qui demeure*

*rien qu'une lettre bleuie
par les larmes d'encre de l'orage
qu'une sourde furie sur les toits apathiques
qu'un deuil aux reins raides et ton nom
sur une plaque claire peu à peu s'éclaircissant
sous l'oxyde de l'oubli*

*oublié de tes neuf belles amantes
qui repues de ton sang exultent
remontant vers leur demeure immortelle*

EVOCATION DU POISSON

*tu nages la nuit les ouies béantes
dans le clair-obscur des eaux du souvenir
forêt de prèles et gravier
rocher ruisselant et noir
et forêt d'algues flottantes
et poupard somnolent
dont un remous profond fait tournoyer l'antenne
une fois par an ou par seconde*

*tout passe à nouveau par tes ouies béantes
gouttes indifférenciées
plancton
bulles d'air
et sel divers*

*sans odeur sans saveur
sans bruit simplement par tes ouies béantes*

*tu ouvres et fermes ta gueule insensible et ronde
et tes yeux qui voient tout tes yeux indifférents
tu remues tes nageoires et vire paresseusement
une fois par an ou par seconde*

*rien ne gargouille rien n'a de rire rien mélodie
plus rien
pour toi ne crie
nul lever de soleil rien
nul ciel de lit
nulle chapelle rien*

*le café du trou le poste de commandement du bataillon
le groupe de mathématiques les courts de tennis
les gares andalouses le feu pour les pommes de terre
la boîte à musique et sa sarabande éreintée rien
éreintée rien
reintée rien
rien*

*parmi les eaux la nuit tu nages
violet sombre
poisson sans bruit
poisson sans lune
poisson*

HANS MAGNUS ENZENSBERGER.

Traduction de MAURICE REGNAUT.

Hans Magnus Enzensberger, né le 11 Novembre 1929, dans une petite ville bavaroise, au pied des Alpes. D'une famille de paysans ; père, employé et ingénieur. Domicile à Nuremberg, détruit pendant la guerre. A l'âge de 16 ans, soldat ; a déserté en Mars 1945. Après, marché noir, puis quelques travaux d'interprète et, en 1949, le baccalauréat. Alors, 5 ans d'études (un alibi pour se donner un peu d'air) : voyages à travers toute l'Europe, essais de théâtre, journalisme ; s'occupe aussi de philosophie, de littérature, de langues à Erlangen, Hamburg, Freiburg, Paris. En 1955, obtient son doctorat en philosophie, et depuis travaille à la radio à Baden-Baden et Stuttgart, où il est maintenant rédacteur des programmes du Poste d'Essai.

Activité littéraire : poésie, essai, critique, radio, traductions (du français, de l'anglais, de l'espagnol, du suédois).

Publications : à de nombreux postes radiophoniques allemands, dans des revues : *Texte und Zeichen*, *Akzente*, *Augenblick*, *Poetry* ; participation à différentes anthologies ; en préparation : un recueil de poèmes et un livre pour enfants.

LA PENSÉE POLITIQUE DE SCHILLER

Récemment, on a célébré le 150^e anniversaire de la mort de Schiller. En cette occasion, on a posé une fois de plus le problème de la survie du classicisme littéraire dans l'univers contemporain. Dans cet ordre d'idées, il suffit d'étudier, par exemple, la fortune de Goethe en Allemagne pour s'apercevoir à quel point la popularité et l'enthousiasme suscités par son œuvre au XVIII^e siècle se rétrécissent au cours du XIX^e siècle pour faire place à une notoriété réduite qui se reflète dans la science d'interprétation des universitaires, dans la « Goethe-Philologie ». Au XX^e siècle, Goethe continue certes à inspirer quelques grands penseurs européens tel que Thomas Mann et André Gide, mais ses œuvres n'intéressent qu'un cercle relativement restreint de gens cultivés.

C'est un phénomène paradoxal que cet oubli relatif qui frappe le plus grand classique de langue allemande, animé pourtant par l'exemple de Shakespeare et des grands tragiques athéniens, donc de toute une poésie dramatique faite pour captiver les foules. On sait que plus tard Wagner a songé à égaler le théâtre athénien au sein duquel l'art dramatique se manifestait comme un véritable culte des Dieux, de la patrie et de la grandeur humaine, un culte célébré par les poètes et les acteurs en communion profonde avec la foule, avec une foule douée d'entendement et capable d'enthousiasme. Certes, le drame wagnérien n'a guère atteint son but, qui était de toucher et d'exalter la communauté humaine dans son ensemble, par le moyen d'un authentique art du son et de la scène. On est tenté d'y voir le témoignage d'un esthétisme exclusivement bourgeois. Du moins, Wagner a-t-il posé, sinon résolu, le problème de l'action du drame sur les masses.

Mais à propos de Schiller, ce problème ne se pose pas. La poésie dramatique de Schiller n'a pas besoin d'être ranimée, elle vit. Dans l'Allemagne du XX^e siècle encore, Schiller est

le classique populaire par excellence. En pleine période national-socialiste, le théâtre de Schiller a soulevé l'enthousiasme des foules à tel point que le gouvernement de Hitler a cru devoir rayer du répertoire ses pièces les plus célèbres. Comment expliquer cette vitalité extraordinaire ? C'est que Schiller est non seulement un des grands éveilleurs qui ont introduit la politique dans la pensée allemande, mais il est le seul, parmi ces grands esprits, qui ait réussi à propager cette pensée politique dans la nation, et pour des siècles, au moyen du théâtre.

Le théâtre, Schiller lui-même le qualifie d'institution « morale », c'est-à-dire d'instrument d'action sociale dans un sens moral ; il croit à l'éducation des foules, à la formation, à l'élévation et à l'affranchissement des hommes par le moyen de la poésie dramatique. Dans une Allemagne fractionnée en trois cents territoires, privée d'une grande presse et d'une grande tribune politique, le théâtre pouvait seul servir, et devait servir à laisser s'exercer un droit fondamental de l'homme : le droit à la libre parole. Dans ce sens, le théâtre de Schiller est à l'Allemagne de la fin du XVIII^e siècle ce que la liberté de la presse est à la France.



Les origines de la pensée schillérienne doivent être recherchées dans sa première éducation spirituelle, dans l'enseignement religieux qu'il a reçu au sein de la petite bourgeoisie luthérienne dont il est issu. Chrétienne est sa foi en une pure substance humaine qui survit au fond de l'être humain, en dépit de son état d'avilissement ; chrétienne est sa croyance en un royaume de l'Esprit invisible, un royaume qui n'est pas de ce monde ; chrétienne est enfin sa conviction que l'homme peut s'élever, se racheter, être sauvé. La piété intense, qui caractérise son milieu familial, l'incite à envisager une carrière de pasteur, dans l'intention nettement exprimée de mettre au service de sa foi le don le plus remarquable qu'il a reçu du créateur : son éloquence.

Sa première vision du monde est évidemment déterminée par les doctrines sociales du luthéranisme. Pour Luther, le règne spirituel et le règne temporel, bien que tous deux inclus dans la création divine, appartiennent à deux ordres distincts, celui de la loi du Christ et celui de l'autorité séculière ; à cette dernière sont soumis « le corps, les biens et l'honneur » de l'homme. La séparation des deux ordres se fonde sur cette parole de l'Evangile : « Rendez à César ce qui est à César », parole commentée en quelque sorte par Saint Paul

dans ce passage de l'Épître aux Romains : « Que toute personne soit soumise aux autorités supérieures, car il n'y a point d'autorité qui ne vienne de Dieu, et les autorités qui existent ont été instituées de Dieu. C'est pourquoi celui qui s'oppose à l'autorité, résiste à l'ordre que Dieu a établi ». Saint Paul songe à l'autorité universelle du César romain. Luther, lui, applique ce texte à l'autorité des trois cents souverains d'Allemagne.

En plus, le réformateur accorde au prince des privilèges et des exemptions qui dépassent de loin l'esprit de l'Épître aux Romains. Il estime que dans les devoirs prescrits par le quatrième commandement, le chrétien doit inclure le respect dû aux gouvernants; il déclare en outre que le détenteur de l'autorité séculière est en droit de transgresser le cinquième commandement, c'est-à-dire de s'arroger droit de vie et de mort sur ses sujets.

La notion du péché originel, si fortement accentuée chez Luther, l'incline à une vision pessimiste de l'existence humaine et de la vie sociale. Il croit qu'il y a incompatibilité fondamentale entre l'existence spirituelle et l'existence matérielle de l'homme. Dans cette opposition se reflète, selon lui, la division de l'univers en un royaume de Dieu et un royaume terrestre que Dieu a remis aux mains de l'autorité séculière. En matière politique et sociale, le prince, même s'il abuse de son pouvoir, commet un péché nécessaire et est absous par Dieu. Si, dans le protestantisme calviniste, religion chrétienne et liberté civique, conquise par l'insurrection s'il le faut, sont des notions inséparables, en Allemagne luthérienne, au contraire, la foi chrétienne implique l'obéissance à l'autorité séculière. Selon Luther, seule l'autorité bienveillante du prince protège la société contre le désordre social, expression de la corruption du genre humain.

C'est dans ce cadre politico-religieux que se trouve placé le jeune Schiller. L'autorité séculière, à laquelle il doit obéissance, est figurée par un despote éclairé, le duc Charles-Eugène de Wurtemberg. La bienveillance princière de Charles-Eugène se manifeste dans la manière dont il dispose de son sujet. Schiller est forcé d'abandonner ses projets d'études théologiques et de carrière pastorale. Il est incorporé dans une sorte d'école militaire où le duc fait former les cadres de son administration et de son armée. Quant à Schiller, on le destine à la carrière de médecin militaire.

Sa révolte se manifeste dans sa première œuvre dramatique, *Les Brigands*. La pièce étale devant nous la vision pessimiste d'un monde où règne l'oppression, l'injustice, la ruse; c'est l'image du mal qui triomphe sur terre. Un homme s'insurge contre le mal, se dresse en justicier et, à la tête d'une bande de brigands, il punit les méchants, administrateurs

cupides, financiers véreux, seigneurs tyranniques. C'est l'individualité forte, le grand anarchiste, le criminel héroïque dont la main armée porte des coups mortels aux représentants d'une société pourrie. C'est Vautrin avant la lettre. Mais voici la conclusion de Schiller: L'homme révolté reconnaît que, justicier de par sa propre initiative, il n'a fait que contribuer au triomphe du mal: il a vengé le crime par le crime; c'est donc une illusion que de vouloir imposer les lois de la justice par les moyens de l'anarchie. Le héros se rend, pour se soumettre à cet ordre social dans lequel il reconnaît soudain « l'ordre moral offensé ».

Ce pessimisme social d'essence luthérienne demeure au fond de la pensée de Schiller. Toutefois, ses idées évoluent, sa religiosité s'adapte aux courants intellectuels de son siècle. La philosophie des Lumières éclaire cet esprit révolté et, depuis sa fuite qui le soustrait à l'autorité de son prince, sa pensée se détend.

Les notions chrétiennes fondamentales, le royaume de l'Esprit, la pureté, reflet du Divin dissimulé dans la nature humaine, et enfin l'idée de la rédemption, Schiller les conserve et les développe. Il y a, chez lui, laïcisation de thèmes chrétiens qui « passent » en quelque sorte dans le domaine temporel, qui se transforment en thèmes philosophiques, sans que pour autant leur soubassement religieux disparaisse. Le royaume qui n'est pas de ce monde, c'est la sphère de l'Esprit universel qui s'incarne dans l'idéal de la fraternité humaine, idéal social qui caractérise l'époque de Schiller et que l'homme doit s'efforcer d'approcher, encore que sa nature imparfaite ne lui permettra pas de le réaliser. Imparfait, l'homme l'est certes, mais, en vertu du reflet divin en lui, en vertu de sa tendance au bien qui se trouve en compétition avec le mal en lui, l'homme est perfectible; on voit ici que l'idée laïque du progrès naît, dans la pensée de Schiller, d'un concept religieux. La vision optimiste d'une société qui évolue vers la perfection, vers le bonheur, sous la protection divine, se trouve exprimée dans *L'Hymne à la Joie* dont les paroles, dont la foi en l'avenir du genre humain ont inspiré les chœurs de la *Neuvième Symphonie*.

Toutefois, cet enthousiasme semble vague et inefficace, tant que Schiller ne définit pas la voie du progrès qui tend à la réalisation de l'idéal glorifié. Une fois de plus, dans sa pensée, un concept religieux passe dans le domaine temporel. Schiller croit à la rédemption, en laquelle réside la *dignité métaphysique* de l'homme. La rédemption dans le siècle, c'est

la régénération de l'homme par la restitution de sa *dignité sociale*. On voit déjà ici comment, depuis les grands classiques jusqu'à Richard Wagner, la poésie dramatique allemande fait fructifier un héritage chrétien auquel les idées de Rousseau ont conféré un caractère d'actualité sociale. L'humanité en progrès, c'est aux yeux de Schiller, le genre humain affranchi; la libération s'opèrera par la restitution des antiques droits de l'homme. « L'homme brisera les chaînes d'un long sommeil, et il revendiquera son droit sacré », proclame le poète dans *Don Carlos*. Le long sommeil, ce sont les siècles pendant lesquels le genre humain a subi la loi de l'autorité temporelle qui s'est interposée entre lui et « le grand créateur » dont la création est « fondée sur la liberté ».

Le point de vue luthérien est élargi. Schiller remonte aux sources divines, et non pas seulement, comme le réformateur, à la source de la liberté métaphysique, de la liberté chrétienne, mais à la source de la liberté individuelle et civique, au droit naturel, droit sacré, ou bien, pour citer encore *Don Carlos*, « vérité éternelle », opposée à la « déification contre nature » à laquelle prétend le monarque en tant qu'incarnation de l'autorité séculière. Le droit naturel est fondé dans la nature de l'homme où la divinité se reflète, où l'Esprit universel se manifeste par la raison.

La raison libératrice, voici encore une notion qui constitue l'adaptation d'une idée chrétienne au monde moderne; c'est le concept d'une loi divine (*ius divinum*) implantée dans la nature humaine par l'ordre de la création. Le droit divin ou naturel est exprimé dans la déclaration des droits de l'homme, et Schiller le revendique sous une forme essentielle, susceptible de promouvoir tous les autres droits. Ce droit fondamental, c'est la liberté de pensée: « Sire, accordez-nous la liberté de pensée ! ». C'est au prince que Schiller, en 1787, réclame le droit de l'homme comme un don. Le point de vue luthérien est élargi, certes, mais nullement dépassé.

A partir de 1789, Schiller observe, avec une sympathie chaleureuse d'abord, avec une certaine réserve ensuite, la tentative d'édifier une société selon les lois de la raison. Dans la Révolution française, Schiller salue un aboutissement, le couronnement d'une longue évolution de l'homme dans le sens du progrès, de la perfection. « Toutes les époques précédentes se sont efforcées, sans le savoir, d'amener notre siècle, celui de l'esprit humanitaire. Nous entrons en possession de tous ces trésors précieux, ces biens marqués par le sang des êtres les plus généreux, ces conquêtes d'une lignée de

tant de générations », dit-il en 1789, à l'Université d'Iéna, dans sa leçon inaugurale sur l'histoire universelle. Cependant, en 1793, Schiller, citoyen d'honneur de la République française, déclare : « La liberté politique sera toujours le plus sacré de tous les biens, le plus noble but de tous les efforts humains et le centre de gravité de notre civilisation. Mais on ne pourra l'établir qu'en faveur d'une humanité ennoblie. Commençons par créer des citoyens dignes d'une constitution avant d'accorder une constitution aux citoyens ». La génération des révolutionnaires appartenait encore, dans l'opinion de Schiller, à cette humanité corrompue, non encore régénérée, non encore délivrée des vices dont la tyrannie, cette institution « contre nature », l'avait chargée. A la violence subie, les hommes de 1793 ne savent répondre que par la violence qu'ils exercent à leur tour.

Comment dès lors hausser les hommes à cette dignité en vertu de laquelle ils méritent la liberté ? Schiller préconise dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique*, la régénération de l'homme par la beauté de l'art et de la littérature. L'homme, jusqu'ici, s'est trouvé projeté dans le cadre d'un « Etat-nécessité », dans un Etat régi selon les simples lois naturelles, selon la contrainte des besoins. Cet Etat ne saurait satisfaire l'homme en tant que « personne morale ». Car tout homme porte au fond de lui-même, de par ses dispositions natives, un homme pur et idéal ; la grande tâche de notre existence est de nous mettre, à travers toutes les vicissitudes, en harmonie avec l'immuable beauté morale de celui-ci. L'art est l'instrument de cette tâche. Que l'homme s'entoure des symboles de grandeur, de noblesse d'esprit que l'art lui propose.

A première vue, ces idées peuvent apparaître chimériques autant que généreuses. Et pourtant, elles s'insèrent de façon fort logique dans l'histoire des idées du XVIII^e siècle allemand. Depuis 1793, Schiller est disciple de Kant. A ses yeux, les idées kantienues sont identiques aux « revendications très anciennes de la raison commune, identiques aux données de l'instinct moral dont la nature a doté l'homme pour lui servir de tuteur, en attendant que — par le triomphe de la claire intelligence — il soit devenu majeur » (1^{re} lettre esthétique).

Kant croit à un progrès continu de l'humanité qui évolue à l'aide de règles ; ces règles sont les lois de la morale et de la raison auxquelles l'homme doit se soumettre. Cette notion de devoir, cet « impératif catégorique » a cependant un caractère trop rigoureux, selon Schiller, pour permettre un développement harmonieux de la nature humaine. Certes, Kant nous enseigne la liberté par la loi, la soumission librement consentie à la loi par laquelle nous nous distinguons des êtres inférieurs, et c'est Schiller lui-même (et non pas Kant) qui a formulé l'impératif de cette façon lapidaire : « Tu le peux,

car tu le dois ». Mais Kant, nous dira Schiller, est draconien, parce que son époque n'est pas encore digne d'un Solon. Schiller, lui, désire substituer, au moyen de l'éducation esthétique, l'inclination au devoir.

Une fois de plus, il y a laïcisation d'idées religieuses. Si l'impératif catégorique de Kant peut être comparé à la rigueur morale du décalogue, l'idéal esthétique de Schiller peut être considéré comme l'expression sécularisée de l'autonomie chrétienne que Saint Paul définit ainsi dans l'Épître aux Romains : « Maintenant, nous avons été dégagés de la loi sous laquelle nous étions retenus, de sorte que nous servons dans un esprit nouveau ». Luther s'attache, à propos de ces versets, à démontrer que la loi, c'est-à-dire la contrainte des commandements, peut certes effrayer l'homme, mais que seule l'autonomie spirituelle, c'est-à-dire la liberté de ne plus pécher, peut délivrer l'homme.

Comment l'homme peut-il dès lors s'élever au-dessus des notions de commandement et d'infraction ? Luther répond : « Par la foi », donc par un acte psychique, par une décision inspirée de Dieu. Schiller, en laïcisant cette liberté chrétienne, cherche dans l'art la représentation de l'harmonie psychique qui incline l'homme au bien, à la morale. C'est dans ce sens qu'il qualifie le christianisme de « religion esthétique ». De même que la rigueur de la loi est dépassée dans la liberté chrétienne, de même la rigueur de l'impératif kantien est dépassée et humanisée dans l'art. Le terme *esthétique*, dans la pensée de Schiller, prend ainsi le sens d'harmonieux. Est esthétique, donc harmonieuse la nature humaine pour laquelle le devoir n'est pas impératif mais inclination, ou bien, pour citer une lettre de Schiller à Goethe, « humanisation du sacré ». La morale, de devoir, se transforme en volonté chez l'homme esthétique. L'art, qui rend l'homme esthétique, a ainsi une sorte de mission religieuse à accomplir dans un univers animé par le principe du perfectionnement de l'individu, entrepris en vue du perfectionnement des institutions.

Cette théorie schillérienne de l'homme harmonieux est exaltante, certes, mais elle n'est que théorie. Comment la rendre agissante, comment rendre l'homme vraiment harmonieux ? Schiller répond : par les grands modèles. L'art en général, et la poésie dramatique en particulier, doivent nous éduquer par l'exemple. C'est dans l'application de sa propre théorie, c'est dans la présentation du grand modèle que Schiller retrouve sa voie d'auteur dramatique. Sa pensée politique se condense et prend corps dans son chef-d'œuvre suprême,

achevé et présenté quelques mois avant sa mort, dans *Guillaume Tell*. Tous les thèmes de l'idéologie schillérienne sont illustrés dans cette pièce, par cette pièce qui demeure, jusqu'à nos jours, le drame le plus populaire du théâtre allemand.

Le héros véritable du drame n'est pas tant Guillaume Tell lui-même que tout le peuple opprimé. D'emblée, nous sommes transportés dans une ambiance collective. En effet, l'art doit éduquer l'homme non seulement pour lui-même, mais pour la cité. Ce peuple qui lutte pour édifier sa cité, se compose d'hommes purs au sens rousseauiste du terme. « Bienheureux sont ceux dont la victoire n'est pas souillée par le sang », dit Schiller au dénouement du drame ; cette pureté des insurgés, il la démontre par les notions du droit naturel qui est d'essence divine : « Dieu est présent en tous les lieux où l'on défend le Droit », affirment les conjurés du Rutli, représentants d'un peuple qui, de mémoire d'homme, a toujours été libre, donc un peuple essentiellement différent, de par sa nature, des autres peuples, « qui sèment mais n'ont point droit à la récolte bénie », différent de ceux dont la terre appartient « au roi ou à l'évêque », de ceux dont le gibier est « au seigneur », de ceux chez qui les fleuves, la mer, le sel même sont propriété du roi « qui les gouverne et qui les protège », parce que, corrompus et divisés, « ils ne sauraient se protéger eux-mêmes ».

Les hommes libres, eux, résistent à la double oppression qui les menace dans l'ordre politique et dans l'ordre économique ; en luttant à la fois contre le pouvoir tyrannique du prince qui veut annexer leur pays, et contre le régime féodal qui tend à créer l'inégalité parmi les hommes, ils imposent une double libération. Les revendications exprimées dans *Guillaume Tell* l'ont déjà été dans *Don Carlos* ; elle sont, une fois de plus, fondées sur le droit naturel et précisées, cette fois, quant à leur contenu.

Toutefois, la pensée politique de Schiller s'est développée depuis 1787. La liberté n'est plus le don que le peuple patient attend du prince au nom de ses « droits imprescriptibles ». La doctrine sociale luthérienne, déjà élargie dans *Don Carlos*, se trouve à présent complètement dépassée. Dans *Guillaume Tell*, c'est l'insurrection que Schiller glorifie, au nom du droit naturel considéré comme principe religieux. Nous voici loin de Luther, mais proches du calvinisme et de Rousseau. S'attaquer à la liberté, c'est, de la part du prince, une rupture de contrat qui justifie l'insurrection. Ainsi, la liberté n'est plus une promesse, comme dans *Don Carlos*, mais une réalité que l'on défend.

En conclusion, la pensée politique de Schiller nous enseigne ceci :

1° L'individu est incapable d'arrêter le mouvement de l'histoire (exemple : l'échec de Philippe II dans sa lutte contre la Réforme).

2° L'individu est incapable également de promouvoir le mouvement de l'histoire (exemples : l'échec de Don Carlos dans sa lutte contre l'absolutisme, l'échec de Wallenstein aussi qui veut, lui seul et dans son intérêt personnel, détrôner l'empereur).

3° L'individu ne peut agir sur le mouvement de l'histoire que dans le cadre de la cité, de la nation. Pour que la poussière d'individus devienne une communauté, il faut les purifier, les éduquer par les grands modèles que l'art célèbre. C'est en ce sens que le théâtre est une tribune.

Cette pensée politique a soulevé l'enthousiasme des foules lorsque l'Allemagne révolutionnaire de 1848-1849 a célébré la mémoire de Schiller, héros national. Et ses idées se manifesteront encore sous l'oppression hitlérienne à tel point qu'il a fallu interdire la représentation de *Don Carlos*. Quant à *Guillaume Tell*, le national-socialisme a vainement essayé d'annexer ce texte aux théories racistes du sang et du sol ; il est évident que jamais l'on ne pourra intégrer dans une idéologie totalitaire l'œuvre d'un poète inspiré par les droits de l'homme.

Enfin, il faut se garder de croire que chez Schiller, la pureté poétique ait été ternie par la pensée politique. Schiller est disciple de Kant qui, lui, a déclaré : « L'intelligence est faite pour penser ; impardonnable est l'intelligence qui se laisse aller à divaguer dans l'irrationnel ». Cette maxime impose à l'écrivain une responsabilité publique. En assumant cette responsabilité, Schiller démontre que la littérature peut ne pas être divagation, mais pensée, une pensée ordonnée qui se propose l'analyse critique et le perfectionnement de la condition humaine.

PIERRE-PAUL SAGAVE.

SAINT-EXUPÉRY POÈTE FOURVOYÉ

Que *Le Petit Prince* soit le chef-d'œuvre de Saint-Exupéry, c'est ce qui apparaît toujours plus clairement au fur et à mesure que le recul dans le temps permet de mieux juger l'ensemble de la production exupérienne.

Œuvre de la maturité de l'auteur ⁽¹⁾, *Le Petit Prince* a été placé par le hasard ou le destin au centre même de cette production, puisque la masse de l'œuvre posthume, *Citadelle*, contrebalance celle des quatre premiers ouvrages : *Courrier-Sud*, *Vol de Nuit*, *Terre des Hommes*, *Pilote de Guerre*. *Le Petit Prince* apparaît ainsi comme une « fine pointe », une espèce d'instant heureux dans cet ensemble. Avec sa fragilité et sa grâce un peu ténue, il marque un point d'équilibre quasi miraculeux entre les deux tendances fondamentales qui généralement divisent la pensée de Saint-Exupéry et rendent précaire l'harmonie de ses autres livres. Le reste de l'œuvre révèle toujours, en effet, dans la forme, une lutte entre un certain lyrisme romantique du récit et l'allure gnomique des considérations morales, dans le fond, un écartèlement né de l'antinomie qui oppose une morale de l'individu à une morale du groupe et une philosophie de la Vie à une philosophie de l'Esprit.

I

On peut considérer les quatre premiers ouvrages de Saint-Exupéry comme l'itinéraire d'une recherche spirituelle dont le mérite essentiel est de se dégager peu à peu de positions individualistes et aristocratiques pour arriver à un idéal largement humain.

(1) Ecrite probablement en 1941, quand Saint-Exupéry avait 41 ans.

Parti d'une conception implicitement nietzschéenne de l'action, qui voit en cette dernière un moyen de révéler l'homme à lui-même, Saint-Exupéry chante d'abord lyriquement l'ivresse de l'affrontement du risque et tous les prestiges de l'avion, puisque l'avion arrache l'homme au monde habituel et le contraint à se mesurer avec le danger. Cela est très net dans *Courrier-Sud* (1928) et encore sensible dans *Vol de Nuit* (1931); et l'on a pu, à bon droit, comparer le premier Saint-Exupéry au premier Malraux ⁽²⁾; elle est encore nietzschéenne la conclusion de *Vol de Nuit*: « Le but peut-être ne justifie rien, mais l'action délivre de la mort ».

Mais dans *Terre des Hommes* (1939), s'il y a encore des récits d'actes héroïques d'aviateurs, l'avion est mis à sa juste place et l'aviation n'est plus qu'un métier comme un autre. C'est la responsabilité assumée dans un métier, et non plus l'héroïsme, qui fait maintenant la grandeur de l'homme. « Je me moque bien du mépris de la mort. S'il ne tire pas ses racines d'une responsabilité acceptée, il n'est que signe de pauvreté ou d'excès de jeunesse », écrit Saint-Exupéry ⁽³⁾ blâmant le suicide, pour un chagrin d'amour, de ce jeune homme qui pourtant avait mis des gants blancs pour mourir. Voilà restaurée l'égalité foncière des hommes. Au suicidé en gants blancs ce n'est pas seulement l'héroïque aviateur Guillaumet qu'oppose Saint-Exupéry, mais aussi, et sur le même plan, le vieux jardinier qui regrette de mourir alors qu'il y a encore à bêcher: « C'était lui le généreux, le prodigue, le grand seigneur ! C'était lui, comme Guillaumet, l'homme courageux, quand il luttait au nom de sa Création, contre la mort » ⁽⁴⁾.

Saint-Exupéry sait maintenant que tous les hommes peuvent être des héros. « Nuits aériennes, nuits du désert... Ce sont là des occasions rares, qui ne s'offrent pas à tous les hommes. Et cependant, quand les circonstances les animent, ils montrent tous les mêmes besoins » ⁽⁵⁾. Témoin ce « petit comptable quelque part à Barcelone » devenu sergent héroïque à Madrid au cours de la guerre civile espagnole. Si les hommes n'arrivent pas à la plénitude de leur nature, ce n'est pas leur faute, pense Saint-Exupéry: « Vieux bureaucrate, mon camarade ici présent, nul ne t'a jamais fait évader, et tu n'es point responsable » ⁽⁶⁾. Mesurant alors

(2) Cf. Article de G. Mounin, in *Confluences* N° 12-14 (1947); et P.-H. Simon, in *L'Homme en procès*. (La Baconnière-Neuchâtel - 1950).

(3) *Terre des Hommes*, p. 55.

(4) *Terre des Hommes*, p. 56.

(5) *Ibid.*, p. 192.

(6) *Ibid.*, p. 23 cf. p. 213 sq. : « Et voici que je me souviens, dans la dernière page de ce livre, de ces bureaucrates vieilliss qui nous servirent de cortège, à l'aube du premier courrier, quand nous nous préparions à muer en hommes, ayant eu la chance d'être désignés. Ils étaient pourtant semblables à nous, mais ne connaissaient point qu'ils avaient faim. Il en est trop qu'on laisse dormir ».

la responsabilité de tous devant cet état de choses dégradant, il écrit cette formule d'un humanisme plein et qui juge toute une forme de civilisation: « Le baigneur réside là où des coups de pioche sont donnés qui n'ont point de sens, qui ne relient pas celui qui les donne à la communauté des hommes » (7). De même, à la fin du livre, devant l'abaissement où il voit des ouvriers polonais, congédiés de France et entassés dans leurs wagons, il se demande: « Pourquoi cette belle argile humaine est-elle abîmée ? », et ce qui le tourmente, « c'est un peu, dans chacun de ces hommes, Mozart assassiné » (8).

A cet humanisme très noble qui voit dans l'homme non un individu, mais une personne, *Pilote de Guerre* (1942) ajoute encore des éléments enrichissants. Saint-Exupéry, à l'occasion d'une mission désespérée sur Arras en flammes, au cours de la débâcle de 1940, réfléchit sur la défaite française et approfondit le problème des liens qui unissent les hommes entre eux. Dans *Terre des Hommes*, c'était le métier qui créait les rapports humains: « La grandeur d'un métier est, peut-être, avant tout, d'unir les hommes: il n'est qu'un luxe véritable, et c'est celui des relations humaines » (9), et on avait affaire à un livre de la camaraderie virile: « Liés à nos frères par un but commun et qui se situe hors de nous, alors seulement nous respirons, et l'expérience nous montre qu'aimer, ce n'est point nous regarder l'un l'autre, mais regarder ensemble dans la même direction » (10).

Dans *Pilote de Guerre* est introduite l'idée de participation: « Le métier de témoin m'a toujours fait horreur. Que suis-je, si je ne participe pas ? J'ai besoin, pour être, de participer » (11), et tout au long du livre Saint-Exupéry répétera que l'homme « est de » quelque chose: « Je suis du groupe 2/33 ». « Je suis de mon pays ». « Je suis de ma civilisation ». « Ainsi devient-on l'homme d'une patrie, d'un métier, d'une civilisation, d'une religion » (12). Cette idée de participation se complète par l'idée d'échange. L'homme échange non seulement son temps et son travail contre l'objet de son métier, mais même sa vie pour chacune des choses dont il est et qui le font être. Saint-Exupéry aboutit ainsi à un humanisme spiritualiste où l'individu est expliqué par le haut, pourrait-on dire, comme la cathédrale justifie la disposition des pierres qui, sans elle, seraient un tas informe.

« Car l'Homme de ma civilisation ne se définit pas à partir des hommes. Ce sont les hommes qui se définissent

(7) *Ibid.*, p. 207.

(8) *Terre des Hommes*, pp. 217 et 218.

(9) *Ibid.*, p. 40.

(10) *Ibid.*, p. 202 sq.

(11) *Pilote de Guerre*, p. 183.

(12) *Ibid.*, p. 230.

par lui. Il est en lui, comme en tout Etre, quelque chose que n'expliquent pas les matériaux qui le composent. Une cathédrale est bien autre chose qu'une somme de pierres. Elle est géométrie et architecture. Ce ne sont pas les pierres qui la définissent, c'est elle qui enrichit les pierres de sa propre signification. Ces pierres sont ennoblies d'être pierres d'une cathédrale. Les pierres les plus diverses servent son unité. La cathédrale absorbe jusqu'aux gargouilles les plus grimaçantes, dans son cantique » ⁽¹³⁾.

Il est clair qu'une telle évolution de la pensée exupérienne devait fatalement s'accompagner de modifications profondes dans la forme même des œuvres.

Dans les deux premières, ce qui domine, c'est un certain lyrisme romantique du récit : en particulier, Saint-Exupéry se complait dans les descriptions d'aventures aéronautiques. C'est d'ailleurs un thème qui persistera même dans les deux autres livres. Disons sans ambages que c'est la partie la plus faible de l'œuvre exupérienne. Il est possible que les lecteurs d'avant 1950 aient admiré les descriptions de décollages, d'atterrissages, de chutes, de manœuvres variées, vols de jour, vols de nuit, avec nuages ou sans nuages, avec vent ou sans vent, avec étoiles ou sans étoiles, sans oublier les détails nouveaux qu'introduit la variante remarquable de la guerre où les éclatements de la D.C.A. se confondent le jour avec les nuages, la nuit avec les étoiles. Mais cela ne nous touche plus guère. Qui se souvient des Saint-Exupéry qui célébraient les chemins de fer ou l'automobile ? Qui se souviendra, plus tard, des Saint-Exupéry qui chanteront les fusées interplanétaires ?

Dans de telles pages, même le style devient insupportable, malgré tous les efforts de l'auteur pour éviter la rhétorique. On est vite blasé de ces métaphores spéciales, si automatiques : « ces villes et ces villages d'étoiles », « les soirs dorés habillant l'Amérique », « les balisages divins », « cette étoile de trop qu'est l'avion dans la nuit », « les coups de griffes d'étoiles filantes », « les épées de lumière ». Saint-Exupéry s'est d'ailleurs caricaturé et jugé lui-même dans *Pilote de Guerre*, quand il dit que l'expression « la robe à traîne d'étoiles de glace », qu'il emploie pour désigner le nuage de condensation derrière l'avion en plein vol, est « poésie de pacotille » ⁽¹⁴⁾.

Cependant, avec *Terre des Hommes* et *Pilote de Guerre* un changement profond se manifeste dans la structure des œuvres. Non seulement il ne s'agit plus de romans à pro-

(13) *Pilote de Guerre*, p. 220.

(14) *Ibid.*, pp. 75 et 98 sq. Cf. p. 161-163, la description du tir de la D.C.A. allemande : les projectiles sont tour à tour billes de jongleurs, larmes de lumière, perles d'un chapelet élastique, éclairs, tiges de blé, buisson de coups de lance, aiguilles tissant des lignes d'or, tourbillon de semences, etc., etc.

prement parler, le support d'une intrigue étant éliminé, mais la part faite aux développements moraux tend à l'emporter sur celle qui est réservée aux récits. Jusque là les réflexions étaient l'accessoire, maintenant c'est la description qui devient secondaire et n'est plus que l'illustration ou le point de départ de la réflexion philosophique. L'équilibre entre les deux éléments, à peu près maintenu dans *Terre des Hommes*, penche décidément vers le développement moral dans *Pilote de Guerre*. Ainsi se dessine le mouvement qui porte à *Citadelle*, œuvre uniquement de méditation.

Les conséquences sont importantes sur le plan de l'art. On ne saurait nier qu'il existe un contraste entre les pages descriptives et les pages réflexives dans *Terre des Hommes*, et encore plus dans *Pilote de Guerre*. Le changement de ton, de l'épique au gnomique, est parfois strident. Il y avait là un problème d'harmonie probablement impossible à résoudre; Saint-Exupéry, en tout cas, ne semble pas l'avoir résolu. En outre, il faut signaler qu'à mesure que la pensée de Saint-Exupéry s'élève et se complique, tend vers les sommets du spiritualisme, l'expression devient de plus en plus confuse et de plus en plus exaltée à la fois: il y a de la grandiloquence et de l'obscurité dans le « credo » passionné qui termine *Pilote de Guerre* ⁽¹⁵⁾.

II

C'est justement la forme qui fait de *Citadelle* une œuvre dont la lecture, osons le dire, devient rapidement insupportable. Saint-Exupéry commença ce livre dès 1936 et y travailla pendant huit ans, jusqu'à sa mort. Son ambition était grande: il voulait faire une espèce de « somme philosophique » des idées chères à sa pensée. « Auprès de cet écrit, tous mes autres bouquins ne sont qu'exercices », confiait-il à ses amis ⁽¹⁶⁾. Mais un problème technique se posait: Comment se passer du récit sans tomber dans l'abstraction de l'exposé purement didactique? Saint-Exupéry a tenté de le résoudre en utilisant la parabole du type biblique ou évangélique et en nous faisant entendre, tout le long du livre, la voix d'un seul personnage: le Chef, maître d'un empire dans le désert. Ce procédé permet à l'auteur de revêtir d'une certaine affabulation l'exposé de ses méditations. Malheureusement, Saint-Exupéry adopte le ton du poème en prose, du récitatif lyrique aux métaphores continues, le « ton Zarathoustra », comme dit A. Rousseaux ⁽¹⁷⁾. Il était difficile de soutenir pendant des centaines de pages ce ton

(15) *Ibid.*, pp. 219 à 242.

(16) Cf. *Confluences*, N° 12-14, p. 164.

(17) *Littérature du XX^e Siècle*, t. IV, p. 47.

solennel, dont l'artifice saute immédiatement aux yeux. Et qu'on n'allègue pas ici, pour nous interdire de juger, que le livre est inachevé. A coup sûr l'auteur l'aurait, avant de le publier, allégé d'un grand nombre de pages, mais en aurait-il changé fondamentalement la présentation, s'il ne l'a pas fait au cours de huit années d'élaboration ?

Il est, bien entendu, impossible d'analyser cette masse de 531 pages, grand format et petit caractère. Il est même impossible d'établir un lien rigoureux entre ces 219 chapitres de longueur inégale : c'est là surtout, dans la structure, que l'on voit bien que l'auteur n'a pas mis la dernière main à son ouvrage. Les thèmes se croisent, sont repris, s'enrichissent de nouveaux harmoniques : il est difficile de dire quelles sont les versions que Saint-Exupéry aurait publiées. On retrouve, en tout cas, dans *Citadelle*, les lignes de forces de la pensée exupérienne, que nous avons vu s'élaborer dans les livres antérieurs et qui aboutissent à un humanisme spiritualiste. L'essentiel n'est pas dans les choses, mais dans le cœur et l'esprit des hommes. Saint-Exupéry utilise ici la notion de *nœud* : « On ne meurt point pour des moutons, ni pour des chèvres, ni pour des demeures, ni pour des montagnes. Car les objets subsistent sans que rien ne leur soit sacrifié. Mais on meurt pour sauver l'invisible nœud qui les noue et les change en domaine, en empire, en visage reconnaissable et familier ». C'est pourquoi il s'écrie : « Citadelle, je te construirai dans le cœur de l'homme ». Mais pour orienter le cœur et l'esprit, pour former l'homme, il faut une visée de valeur qui dépasse l'homme. Déjà *Terre des Hommes* se terminait par cette phrase significative : « Seul l'Esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'Homme ». *Citadelle* couronne l'édifice d'une vie harmonieuse et d'une société ordonnée, par une réalité spirituelle transcendante : « Ta pyramide n'a point de sens si elle ne s'achève en Dieu » (18).

On a affaire là à une conception extrêmement élevée, et certaines pages de *Citadelle* atteignent à une poésie admirable. Mais on n'a pas assez signalé, selon nous, que la pensée de Saint-Exupéry comporte des éléments qui s'accordent mal avec un tel humanisme spiritualiste : ce sont des survivances de ses premières opinions qu'il n'est pas parvenu à éliminer ou à harmoniser dans un tout cohérent.

Déjà dans *Terre des Hommes*, l'humanisme exupérien était menacé de l'intérieur même. D'abord par une glorification de la vie, conçue comme une puissance exaltante. Sur le point de périr de soif dans le désert de Libye, Saint-Exupéry déclare :

(18) *Citadelle*, p. 232.

« Si je rentrais, je recommencerais. J'ai besoin de vivre (...). Je ne regrette rien. J'ai joué, j'ai perdu. C'est dans l'ordre de mon métier. Mais, tout de même, je l'ai respiré, le vent de la mer. Ceux qui l'ont goûté une fois n'oublient pas cette nourriture. N'est-ce pas, mes camarades ? Et il ne s'agit pas de vivre dangereusement. Cette formule est pré-tentiveuse. Les toréadors ne me plaisent guère. Ce n'est pas le danger que j'aime. Je sais ce que j'aime. C'est la vie » (19).

Même sentiment dans *Pilote de Guerre*, au moment où son avion est pris dans le feu de la D.C.A. ennemie :

« Je vis dans une sorte de trainée de joie. Je vis dans le sillage de ma jubilation. Et je commence d'éprouver un plaisir prodigieusement inattendu. C'est comme si ma vie m'était, à chaque seconde, donnée. Comme si ma vie me devenait, à chaque seconde, plus sensible. Je vis. Je suis vivant. Je suis encore vivant. Je suis toujours vivant. Je ne suis plus qu'une source de vie. L'ivresse de la vie me gagne. On dit « l'ivresse du combat... » c'est l'ivresse de la vie ! » (20).

Ensuite, par un relativisme fondamental, dû au fait que Saint-Exupéry considère chaque conscience comme un point de vue absolu sur le monde. Ainsi se trouve justifiée, au nom du droit de chaque personne à son développement maximum, n'importe quelle option morale ou politique, pourvu qu'elle favorise cet épanouissement :

« La vérité, ce n'est point ce qui se démontre. Si, dans ce terrain et non dans un autre les orangers développent de solides racines et se chargent de fruits, ce terrain-là, c'est la vérité des orangers. Si cette religion, si cette culture, si cette forme d'activité et non telle autre favorisent dans l'homme cette plénitude, délivrent en lui un grand seigneur qui s'ignorait, c'est que cette échelle de valeurs, cette culture, cette forme d'activité sont la vérité de l'homme. La logique ? Qu'elle se débrouille pour rendre compte de la vie » (21).

Et du sergent qui combat à Madrid, Saint-Exupéry ne se préoccupe pas qu'il soit phalangiste ou milicien, l'important est qu'il soit un héros :

« Je me moque bien de connaître s'ils étaient sincères ou non, logiques ou non, les grands mots des politiciens qui t'ont ensemencé. S'ils ont pris sur toi, comme peuvent germer des semences, c'est qu'ils répondaient à tes besoins. Tu es seul juge. Ce sont les terres qui savent reconnaître le blé » (22).

(19) *Terre des Hommes*, p. 178 sq.

(20) *Pilote de Guerre*, p. 174.

(21) *Terre des Hommes*, p. 190.

(22) *Terre des Hommes*, p. 202.

Il aboutit ainsi à des formules comme: « La vérité pour l'homme, c'est ce qui fait de lui un homme »; ou comme: « Vous avez tous raison » ⁽²³⁾.

On voit donc qu'il y a lieu de se tenir toujours sur ses gardes devant l'humanisme de Saint-Exupéry. Dans *Citadelle* aussi on trouve plus d'une opinion qui ouvre la porte aux pires aberrations. Nous n'en signalerons qu'une seule, mais qui risque, selon nous, de condamner tout le livre: il s'agit de la conception exupérienne du chef.

Vol de Nuit, livre nietzschéen, présentait la figure de Rivière, le directeur de la ligne aérienne, essayant de justifier sa dure morale de chef, impitoyable pour le moindre manquement, la moindre faiblesse. Tantôt il exalte l'action pour sa valeur subjective; elle impose à l'individu des disciplines de dépassement, cela suffit pour qu'il n'y ait pas trop à se préoccuper de sa valeur objective. Tantôt il la justifie par le seul fait qu'elle crée quelque chose qui survit à l'agent: « Il s'agit de les (les hommes) rendre éternels, et non pas heureux ». Il aboutit ainsi, comme dit G. Mounin ⁽²⁴⁾, à une « mythologie pharaonique de l'action », en évoquant le chef inca ou aztèque qui faisait périr ses peuples pour « dresser au moins des pierres que n'ensevelirait pas le désert ». Et quand il songe aux « petits bourgeois des petites villes » qui « tournent le soir autour de leur kiosque à musique », il se dit: « Juste ou injuste envers eux, cela n'a pas de sens: ils n'existent pas ». Car les hommes n'existent pas, tant que le chef ne leur a pas donné une âme en les entraînant dans une entreprise qui les dépasse et les exalte.

Une telle « morale des maîtres », qui fait des hommes une « cire vierge » que le chef doit durement pétrir selon l'image de grandeur qu'il porte en lui, se retrouve dans *Citadelle*. Saint-Exupéry répète à satiété, dans ce livre, que l'homme n'est rien en lui-même, mais qu'il ne vaut que par ce qui passe à travers lui: il est « voie », « route », « passage », « véhicule », « charroi ». Dès lors, ce n'est pas à l'homme qu'est due la justice, mais à ce qu'il transporte: « La justice selon moi, me dit mon père, est d'honorer le dépositaire à cause du dépôt ». Et le père du chef incendie le quartier où croupissent les pauvres et les lépreux, se justifiant ainsi:

« Etre juste... me dit mon père, il faut choisir. Juste pour l'archange ou juste pour l'homme ? Juste pour la plaie ou pour la chair saine ? Pourquoi l'écouterai-je, celui-là qui vient me parler au nom de sa pestilence ? (.....) »

Pourquoi prendrai-je le parti de ce qui est contre ce qui sera. De ce qui végète contre ce qui demeure en puissance ? » ⁽²⁵⁾.

(23) *Ibid.*, p. 205.

(24) Cf. art. in *Confluences*, N° 12-14, p. 267.

(25) *Citadelle*, p. 47.

On devine quelles conséquences peuvent découler de ces principes ! Car enfin, pour reprendre les images exupériennes, comment déterminer où commence la plaie, où finit la chair saine ? Déceler ce qui végète et ce qui est en puissance ? Les critères étant variables, les pires entreprises se trouvent autorisées. Sans compter que Saint-Exupéry, fasciné par l'idée d'ordre, fait bon marché des droits de l'individu quand sont en jeu les intérêts de l'entreprise collective. Dans *Pilote de Guerre*, on l'a vu, la cathédrale expliquait les pierres et réglait leur disposition. Dans *Citadelle*, Saint-Exupéry reprend sans cesse des images analogues, qu'il applique à la société humaine :

« Les droits de l'homme, où commencent-ils ? Car je connais les droits du temple qui est sens des pierres, et les droits de l'empire qui est sens des hommes, et les droits du poème qui est sens des mots. Mais je ne reconnais point les droits des pierres contre le temple, ni les droits des mots contre le poème, ni les droits de l'homme contre l'empire ».

Mais est-il juste d'assimiler les hommes dans l'empire aux pierres dans le temple, aux mots dans le poème ? Selon nous, les métaphores de ce genre, utilisées quand il s'agit de réalités humaines, sont le plus grand sophisme de la pensée moderne ⁽²⁶⁾.

En tout cas, en contestant les droits de l'homme contre l'empire, on permet toutes les entreprises d'asservissement. Que devient le « Mozart assassiné » que Saint-Exupéry voyait pathétiquement dans les ouvriers polonais écrasés par la civilisation moderne ? Il faut avouer qu'il y a d'étranges contradictions dans la pensée exupérienne. Mais voici plus grave encore. Ce temple, cet empire, qu'il s'agit de bâtir, il faut bien qu'il soit pensé par quelqu'un : ce ne sont pas les pierres qui pensent la cathédrale ! Voilà Saint-Exupéry contraint de supposer que le chef sait, par le seul fait qu'il est chef, ce qu'il faut imposer aux hommes. Pour sortir des phrases creuses, Saint-Exupéry est obligé d'avoir recours à l'*arbitraire* du chef qui construit la civilisation :

« Demeure des hommes, qui te fonderait sur le raisonnement ? (.....) Car il manque à la pierre l'âme et le cœur de l'homme.

Mais comme il n'est de raisonnement que de la brique, de la pierre et de la tuile, non de l'âme et du cœur qui les

(26) Il n'est pas question d'ouvrir ici un débat philosophique. Mais il nous semble que l'homme est justement ce qui est *radicalement, absolument*, autre chose que la pierre, la plante, l'animal ou le mot. Que l'on songe aux aberrations barrésiennes sur le déracinement. Même une Simone Weil n'a pas évité ces pièges (cf. *L'Enracinement*). Pour S.Ex., il y aurait lieu d'examiner jusqu'à quel point il a subi l'influence de Maurras. Une certaine fusion de l'esthétique et de la politique, l'idée que le chef doit façonner la matière humaine comme un demiurge, semblent bien d'origine maurrassienne. De ce point de vue, il serait intéressant de savoir si S.Ex. a jamais appartenu à l'*Action Française*.

dominant, et les changent, de par leur pouvoir, en silence, comme l'âme et le cœur échappent aux règles de la logique et aux lois des nombres, alors, moi, j'apparais avec mon arbitraire. Moi l'architecte. Moi qui possède une âme et un cœur. Moi qui seul détiens le pouvoir de changer la pierre en silence. Je viens, et je pétris cette pâte qui n'est que matière, selon l'image créatrice qui me vient de Dieu seul et hors des voies de la logique. Moi je bâtis ma civilisation, épris du seul goût qu'elle aura, comme d'autres bâtissent leurs poèmes et infléchissent la phrase et changent le mot, sans être contraints de justifier l'inflexion ni le changement, épris du seul goût qu'elle aura, et qu'ils connaissent par le cœur.

Car je suis le chef... etc., etc... »⁽²⁷⁾.

En lisant ces lignes, on ne sait trop s'il faut s'indigner de leur monstruosité ou sourire de leur ingénuité. En tout cas, on est exactement à l'opposé de l'humanisme; c'est très précisément un anti-humanisme que « cette pâte qui n'est que matière ». Saint-Exupéry va même jusqu'à admettre que le chef ait recours à l'*imposture* pour réaliser sa conception arbitraire de la grandeur humaine. Ainsi, dans *Citadelle*, le chef mènera ses guerriers à la conquête de princesses qui n'existent pas; il les dressera contre des peuples dont il n'a reçu nulle offense, pour la seule raison que l'ennemi est nécessaire à la cohésion de la cité.

Il ne suffit pas ici pour excuser Saint-Exupéry d'alléguer de beaux cris qu'il a poussés ailleurs: « Respect de l'homme ! Respect de l'homme !... Là est la pierre de touche »⁽²⁸⁾, ou d'admettre les contradictions dues à l'élan poétique. Il y a des élans poétiques qui sont aussi coupables que des erreurs de raisonnement. Et pour nous, il n'est pas surprenant qu'un penseur parti de positions nettement individualistes, affirmant le primat du vital et exaltant l'audace ambiguë du pionnier, aboutisse à un archaïsme réactionnaire, à un despotisme plus ou moins paternaliste, à une hiérarchie féodale et théocratique, où l'homme redevient un instrument passif du monarque, subordonné dangereusement à la nécessité de l'empire⁽²⁹⁾. Saint-Exupéry n'est pas le seul exemple, dans la littérature contemporaine, de pareille involution mentale.

(27) *Citadelle* p. 31 sq. Cf. p. 33: « Il est toujours possible de jeter bas le temple et d'en prélever les pierres pour un autre temple. Et l'autre n'est ni plus vrai ni plus faux, ni plus juste ni plus injuste... ».

(28) *Lettre à un Otage*. Cependant à la page 208 de *Citadelle*, on lit: « Ne t'inquiète donc point non plus des protestations que soulèvera ta contrainte. Car ils auraient raison ceux-là qui crient si tu les touchais dans leur essence et les frustrais de leur grandeur. Mais le respect de l'homme c'est le respect de sa noblesse ». De nouveau, Saint-Exupéry suppose que le chef détermine, lui seul, quelle est la grandeur de l'homme.

(29) Il y aurait encore beaucoup à dire, par exemple, sur le caractère esthétique que revêt la civilisation préconisée par le chef de *Citadelle*.

III

Avec *Le Petit Prince*, Saint-Exupéry évite les deux écueils où nous avons vu échouer le plus souvent ses autres œuvres.

D'un côté, il ne reste plus aucune trace des prestiges de l'action dangereuse. Partant, le risque de ces descriptions aéronautiques plus ou moins rhétoriques, comme dans ses quatre premiers livres, est complètement écarté. Au moment où il écrivait *Le Petit Prince*, Saint-Exupéry était bien revenu de ses illusions de jeunesse sur l'avion. Rien n'est plus amer, mais rien n'est plus grand peut-être, dans toute l'œuvre exupérienne, que la palinodie pathétique par laquelle s'ouvre la *Lettre au Général X*. (1943) ⁽³⁰⁾:

« Je viens de faire quelques vols sur P. 38. C'est une belle machine. J'aurais été heureux de disposer de ce cadeau-là pour mes vingt ans. Je constate avec mélancolie qu'aujourd'hui, à quarante-trois ans, après quelque 6.500 heures de vol sous les ciels du monde, je ne peux plus trouver grand plaisir à ce jeu-là. (.....) »

Ceci est peut-être mélancolique, mais peut-être bien ne l'est pas. C'est sans doute quand j'avais vingt ans que je me trompais. En automne 1940, (.....) j'ai découvert la carriole et le cheval. Par elle, l'herbe des chemins, les moutons et les oliviers. Ces oliviers avaient un autre rôle que celui de battre la mesure derrière les vitres à 130 kilomètres à l'heure. Ils se montraient dans leur rythme vrai qui est de lentement fabriquer les olives. (.....)

Et je me suis senti revivre (.....). Et il m'a semblé que, durant toute ma vie, j'avais été un imbécile... »

Lignes admirables, et qu'on devrait méditer avant de définir Saint-Exupéry par des formules comme: « L'univers vu de haut », ou « L'homme vu d'avion ».

A coup sûr, après 1940, Saint-Exupéry ne devait plus penser qu'avec ironie à certaines pages de ses premiers livres, du genre de celle où, dans *Courrier-Sud*, il décrit lyriquement un atterrissage à Tanger:

« Tanger, cette petite ville de rien du tout, c'était ma première conquête. C'était, vois-tu, mon premier cambriolage. Oui. A la verticale, d'abord, mais si loin. Puis, pendant la

(30) Publiée dans le *Figaro Littéraire*, 10-4-1948.

descente, cette éclosion des prés, des fleurs, des maisons. Je ramenait au jour une ville engloutie et qui devenait vivante. Et tout à coup, cette découverte merveilleuse : à cinq cents mètres du terrain, cet Arabe qui labourait, que je tirais à moi, dont je faisais un homme à mon échelle, qui était vraiment mon butin de guerre ou ma création ou mon jeu. J'avais pris un otage et l'Afrique m'appartenait ».

Cette ivresse, ce n'était qu'illusion mentale doublant une illusion d'optique. Et le petit prince, reconstruisant l'aviateur en panne dans le désert, après avoir regardé son avion, lui dira de sa voix à la fois douce, ironique et pleine de sagesse : « C'est vrai que, là-dessus, tu ne peux pas venir de bien loin... » (31).

D'un autre côté, en écrivant *Le Petit Prince*, Saint-Exupéry était loin de nourrir les ambitions philosophiques qui lui avaient fait entreprendre une œuvre comme *Citadelle*. Il n'était pas question de faire une « somme » de sa pensée, avec le risque de tomber dans l'obscurité ou la contradiction. Il n'était pas non plus question d'affirmer son idéal dans la fièvre d'un moment critique où tout s'écroulait autour de lui, comme dans la dernière partie de *Pilote de Guerre*, avec le danger de rhétorique que comporte une telle exaltation. Il s'agissait d'un récit d'allure enfantine et naïve où, par définition, le style devait être simple et les sentiments partir directement du cœur. Voilà pourquoi *Le Petit Prince* apparaît comme un miracle d'harmonie, où l'on ne sait s'il faut admirer davantage la perfection de la forme si discrète et si sûre, ou la sagesse d'une pensée à la fois profonde et limpide.

Il est vrai qu'on retrouve dans *Le Petit Prince* le ton de la parabole et ce symbolisme du récit que nous avons signalés dans *Citadelle*. Mais, cette fois, il y a accord parfait entre cette forme d'expression et la nature même de l'œuvre. Saint-Exupéry est parvenu à fondre intimement, sans bavures ni dissonances, deux genres narratifs traditionnels : celui du conte merveilleux et celui du récit gnomique. C'est la réussite de cette fusion qui fait, selon nous, l'originalité du ton où l'on retrouve à la fois l'Évangile et Perrault, le conte oriental et Voltaire, et qui constitue un des charmes du livre.

La première preuve de cette réussite est la simplicité du style, sans lyrisme ni rhétorique, fort éloigné du style oraculaire et jaculatoire de *Citadelle* par exemple, ou du style surchargé de métaphores des pages aéronautiques. La familiarité constante de l'expression, dans *Le Petit Prince*, est naturelle, puisque ou bien c'est un enfant qui parle, ou bien c'est à un enfant que le narrateur parle. Le seul procédé qui soit employé systématiquement est la reprise de formules

(31) *Le Petit Prince*, p. 16.

identiques; or il s'agit là, on le sait, d'un procédé en quelque sorte obligatoire dans ce genre de récit, avant même Homère, et en Orient comme en Occident. D'autres procédés, traditionnels eux aussi d'ailleurs, comme le comique dans la précision arbitraire des chiffres, comme les modifications de l'optique habituelle par agrandissement ou rapetissement, sont employés ça et là avec un sens aigu de l'économie des moyens.

La même discrétion se retrouve dans l'art du développement. Saint-Exupéry n'insiste jamais, pas de détail inutile, aucune fioriture; le plus souvent la narration est allusive et les scènes se déroulent rapidement. Ce n'est qu'aux moments d'émotion intense, soit lorsqu'il est question de l'amitié ou de l'amour, soit lorsqu'approche la mort du petit prince, que le style s'étoffe d'images poétiques et que le rythme du récit se ralentit pathétiquement. C'est alors que de vastes plages de silence coupent les dialogues ⁽³²⁾, c'est alors que les gestes deviennent si rares qu'ils produisent une impression d'immobilité ⁽³³⁾. Il faut cependant souligner que même dans ces passages où il serait facile de verser dans l'emphase, règne toujours la discrétion qui caractérise le style du *Petit Prince*, contrairement à ce qui arrive trop souvent dans les autres livres de Saint-Exupéry. Ici, les images sont réduites à leur essence, d'un dépouillement exemplaire. Témoin ces quelques phrases du chapitre XXV: « Et la poulie gémit comme gémit une vieille girouette quand le vent a longtemps dormi ». « Nous réveillons ce puits et il chante. », « Le sable, au lever du jour, est couleur de miel ».

Il est clair qu'un tel bonheur d'expression ne s'expliquerait pas, si Saint-Exupéry n'avait pas mis dans *Le Petit Prince* ce qu'il y avait de plus profond en lui-même. Tel est le miracle de la poésie! Le vrai reflet de l'âme de Saint-Exupéry, l'image la plus fidèle de lui-même qu'il ait projetée hors de sa vision intérieure, il ne faut pas les chercher dans les œuvres où il nous livre son expérience de pilote ou ses réflexions de penseur, mais bien dans ce conte enfantine ⁽³⁴⁾. La part la plus intime et la plus vivante de son être, celle qui, ne dépendant pas des circonstances extérieures, aurait animé son existence dans n'importe quel contexte offert par le destin, elle est là dans ce mince volume: et c'est l'esprit d'enfance.

On comprend, après coup, le retour si fréquent des souvenirs d'enfance dans ses autres livres. Reprenant une formule chère à Saint-Exupéry, et dans laquelle s'exprime une de ses

(32) Cf. Chap. XXI « le renard se tut et regarda longtemps le petit prince ». Cf. surtout les chap. XXIV et XXV.

(33) Cf. les dernières lignes du chap. XXVI.

(34) Saint-Exupéry considérait *Le Petit Prince* comme une autobiographie. Cf. le témoignage de R. Guillaumin de Benouville in *Confluences*, N° 12-14, p. 150.

idées les plus valables qui voit dans la *participation* la substance même de l'homme, nous pouvons dire que plus encore que *de son métier*, plus encore que *de son pays*, il était *de son enfance* ⁽³⁵⁾. C'est lui-même qui le crie pathétiquement, au moment où il croit voler vers une mort certaine, dans *Pilote de Guerre* : « L'enfance, ce grand territoire d'où chacun est sorti ! D'où suis-je ? Je suis de mon enfance. Je suis de mon enfance comme d'un pays... » ⁽³⁶⁾.

Courrier-Sud et *Vol de Nuit* sont, sinon les livres d'un enfant, du moins les livres d'un adolescent parti à la découverte de la vie et du monde qu'il veut et qu'il croit merveilleux et héroïques. Mais à mesure que Saint-Exupéry vieillit, la nostalgie de l'enfance augmente en lui. Elle s'exprime directement dans ses lettres : « Peut-être je serai mélancolique à cause de l'enfant que j'étais » ⁽³⁷⁾. « Ce monde des souvenirs d'enfance me semblera toujours désespérément plus vrai que l'autre. C'est un drôle d'exil que d'être exilé de son enfance ». Et dans *Terre des Hommes* ou dans *Pilote de Guerre*, on voit comment les moindres incidents de sa vie déclenchent en lui le souvenir du temps passé. Tantôt il s'agit d'allusions rapides, mais significatives par leur fréquence ⁽³⁸⁾. Tantôt d'évocation de tranches entières du passé ⁽³⁹⁾. Mais les passages les plus frappants sont ceux où la méditation se mêle aux souvenirs. Dans *Terre des Hommes* ⁽⁴⁰⁾, le pilote, dont l'avion est tombé dans le désert en dissidence, se réveille sous le ciel nocturne et se prépare à une mort probable : « Et cependant, je me découvris plein de songes. Ils me vinrent sans bruit, comme des eaux de source... Il était quelque part, un parc chargé de sapins noirs et de tilleuls, et une vieille maison que j'aimais. Peu importait qu'elle fût éloignée ou proche, qu'elle ne pût ni me réchauffer dans ma chair, ni m'abriter, réduite ici au rôle de songe : il suffisait qu'elle existât pour remplir ma nuit de sa présence. Je n'étais plus ce corps échoué sur une grève, je m'orientais, j'étais l'enfant de cette maison, plein du souvenir de ses odeurs, plein de la fraîcheur de ses vestibules, plein des voix qui l'avaient animée ».

Et Saint-Exupéry conclut : « Mes songes sont plus réels que ces dunes, que cette lune, que ces présences ». L'on comprend ainsi que plus loin, dans le même livre ⁽⁴¹⁾, il regrette cette enfance merveilleuse :

(35) Les critiques ont signalé ce trait commun à Saint-Exupéry et à Bernanos.

(36) *Pilote de Guerre*, p. 100.

(37) *Lettres de Jeunesse*, p. 142.

(38) Cf. *Terre des Hommes*, pp. 84, 128, 196.

(39) Cf. *Pilote de Guerre*, le début du livre, p. 1 et sqq. (La vie au collège) ; p. 100 sqq. (l'enfant réfugié sur la console du vestibule).

(40) P. 74 sqq.

(41) *Terre des Hommes*, p. 128 sq.

« En face de ce désert transfiguré je me souviens des jeux de mon enfance, du parc sombre et doré que nous avions peuplé de dieux, du royaume sans limite que nous tirions de ce kilomètre carré (.....) Que reste-t-il lorsque devenu homme, on vit sous d'autres lois, du parc plein d'ombre de l'enfance, magique, glacé, brûlant, dont maintenant, lorsque l'on y revient, on longe avec une sorte de désespoir, de l'extérieur, le petit mur de pierres grises, s'étonnant de trouver fermée dans une enceinte aussi étroite, une province dont on avait fait son infini, et comprenant que dans cet infini on ne rentrera jamais plus, car c'est dans le jeu, et non dans le parc, qu'il faudrait entrer ».

Mais c'est peut-être dans un passage de *Pilote de Guerre* ⁽⁴²⁾ qu'est exprimé avec le plus de force l'intime accord de l'homme et de l'enfant. En mission au dessus d'Arras, l'avion de Saint-Exupéry est pris sous le feu de la D.C.A. ennemie, il faut zigzaguer pour essayer d'échapper au tir; à cet instant d'angoisse Saint-Exupéry évoque ses gambades d'enfant dans la campagne, sa gouvernante Paula, le jeu qui consistait à courir jusqu'à la maison sans être mouillé par les premières gouttes de la pluie. « Je dispose de tous mes souvenirs et de toutes les provisions que j'ai faites et de toutes mes amours. Je dispose de mon enfance qui se perd dans la nuit comme une racine ». C'est alors qu'il prend conscience de son unité fondamentale, de sa propre continuité: « Et il me semble que je suis un. Ce que j'éprouve, je l'ai toujours connu. Mes joies ou mes tristesses ont sans doute changé d'objet, mais les sentiments sont restés les mêmes ».

On voit à quelle profondeur se situe cette démarche psychologique chez Saint-Exupéry. Ecrire *Le Petit Prince* c'était pour lui, devenu homme mûr, et au moment où tout était emporté dans le chaos de la défaite, s'accrocher au fond solide de son être. En même temps, comme s'il pressentait sa fin prochaine, il a voulu initier le lecteur en lui donnant la clef de son jardin le plus secret: « entrant dans le jeu », il a voulu nous y faire entrer, nous faire revenir dans le domaine de l'enfance. C'est là son message essentiel qui transparaît dans le symbolisme du livre.

« On ne peut plus vivre sans poésie, couleur et amour », constate tristement Saint-Exupéry dans la *Lettre au Général X*. C'est que les hommes ont perdu l'esprit d'enfance. « Toutes les grandes personnes ont d'abord été des enfants. Mais peu d'entre elles s'en souviennent » ⁽⁴³⁾. L'état de grâce qui est le privilège de l'enfance, ce pouvoir magique qui transfigure les êtres et les choses, il est pourtant accessible, comme

(42) *Pilote de Guerre*, tout le chap. XIX, pp. 147 à 156.

(43) Dédicace du *Petit Prince*.

l'enseigne le renard : « Voici mon secret, dit le renard. Il est très simple : on ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux » ⁽⁴⁴⁾. Là est la source de l'amour et de la poésie : amour et poésie étant la même chose.

Dans *Le Petit Prince*, l'humanité nous est ainsi présentée comme divisée en deux groupes, d'une part les enfants et ceux qui possèdent l'esprit d'enfance, de l'autre « les grandes personnes », c'est-à-dire ceux qui ont perdu la fraîcheur du cœur et la spontanéité des impressions. Cela permet à Saint-Exupéry de glisser dans son livre une satire de l'homme moderne, où il reprend quelques idées qui lui sont chères. Tout d'abord « les grandes personnes » s'arrêtent à la surface la plus matériellement sensible. Elles ne voient qu'avec les yeux du corps. Aussi prennent-elles le dessin N° 1 de Saint-Exupéry enfant pour un vulgaire chapeau, alors qu'il s'agit d'un boa qui digère un éléphant ! Elles ne savent pas non plus « voir les moutons à travers les caisses » dans un dessin. La conséquence est qu'elles ne connaissent plus qu'un ordre matériel de valeurs, le monde devenant une question de chiffres ou d'intérêt :

« Si vous dites aux grandes personnes : « J'ai vu une belle maison en briques roses avec des géraniums aux fenêtres et des colombes sur le toit... » elles ne parviennent pas à s'imaginer cette maison. Il faut leur dire : « J'ai vu une maison de cent mille francs ». Alors elles s'écrient : « Comme c'est joli ! » ⁽⁴⁵⁾.

C'est toujours à ce matérialisme foncier que s'en prend l'auteur lorsqu'il lance quelques traits contre la civilisation actuelle où la vie est tantôt sclérosée par la routine absurde ⁽⁴⁶⁾, tantôt vidée de sens par la mécanisation excessive ou le scientisme ⁽⁴⁷⁾. Mais l'origine de tout le mal vient de l'intérieur de l'homme, de son cœur. C'est le sens de l'espèce de pèlerinage qu'accomplit le petit prince dans six planètes avant d'arriver sur la terre. Qu'il s'agisse de vices ⁽⁴⁸⁾, de défauts ⁽⁴⁹⁾, de manies ⁽⁵⁰⁾, de déformations professionnelles ⁽⁵¹⁾, la reprise insistante des formules analogues exprime la monotonie des aberrations humaines et l'unité fondamentale de leur cause : les hommes s'enferment dans leur égoïsme, en une solitude terrible qui étouffe leur âme, limite leur vision du monde et finalement les rend malheureux.

(44) *Le Petit Prince*, chap. XXI, p. 72 ; cf. p. 81 « Mais les yeux sont aveugles. Il faut chercher avec le cœur ». C'est un leitmotiv dans toute la fin du livre.

(45) *Le Petit Prince*, chap. IV ; cf. *ibid.* : « Les grandes personnes aiment les chiffres ». Et tout le chap. XVI.

(46) Chap. XIV, l'allumeur de réverbères.

(47) Chap. XXII, l'aiguilleur ; chap. XXIII, les pilules pour la soif.

(48) Chap. XII, le buveur.

(49) Chap. XI, le vaniteux.

(50) Chap. X, le roi.

(51) Chap. XIII, le businessman ; chap. XV, le géographe.

Ainsi, ce qui manque essentiellement aux « grandes personnes » c'est l'amour. Et du « gros monsieur cramoisî » qui les représente toutes, le petit prince dit : « Il n'a jamais respiré une fleur, il n'a jamais regardé une étoile. Il n'a jamais aimé personne » ⁽⁵²⁾. C'est pourquoi le thème fondamental du livre est le thème de l'amour. La trame même du récit est constituée par l'amour du petit prince pour sa rose. Cette rose est venue embellir sa minuscule planète et il l'a aimée spontanément, non pas d'un amour égoïste fondé sur une conception matérialiste de la possession, mais d'un amour qui est don de soi : il l'arrose, la met sous globe, l'abrite avec un paravent. Cependant le petit prince était trop jeune pour savoir aimer sa rose. ⁽⁵³⁾ ; chagriné par sa coquetterie, il la quitte. Cette séparation le fait souffrir ; il songe sans cesse aux dangers que sa rose peut courir ⁽⁵⁴⁾. Mais cette séparation est nécessaire pour approfondir son amour. Car le petit prince était encore ingénu dans son amour, puisqu'il s'imaginait que sa rose était « unique au monde ». Lorsqu'il découvre : « dans un seul jardin, cinq mille roses toutes semblables à la sienne », il pleure, croyant son amour détruit ⁽⁵⁵⁾. C'est alors que le renard, dans l'épisode le plus beau peut-être du livre ⁽⁵⁶⁾, lui enseigne la perfection de l'amour. Il lui explique qu'« apprivoiser », c'est « créer des liens », et que pour être « unique au monde », il n'est pas nécessaire d'être « seul de son espèce dans l'univers », il suffit d'aimer et d'être aimé : « Si tu m'apprivoises... Tu seras pour moi unique au monde ; je serai pour toi unique au monde » ⁽⁵⁷⁾.

Nous sommes sur un tout autre plan que celui où nous plaçaient les premiers livres de Saint-Exupéry. Là il s'agissait de l'action qui crée des rapports entre hommes, et Saint-Exupéry pouvait écrire : « l'expérience nous montre qu'aimer, ce n'est point nous regarder l'un l'autre, mais regarder ensemble dans la même direction ». ⁽⁵⁸⁾ Mais dans *Le Petit Prince* il s'agit de la contemplation qui crée une présence : cette fois l'amour naît de se regarder l'un l'autre et les expressions : « il le regarda », « il le regarda longuement », « il le regarda en silence », reviennent sans cesse dans le livre. Ce thème apparaît pour la première fois dans un épisode de *Pilote de Guerre* : Saint-Exupéry, invité chez un paysan, rencontre une jeune fille dont le regard et le sourire

(52) Chap. VII.

(53) Chap. VIII, fin.

(54) Cf. Chap. XV, fin : « Ma fleur est éphémère, se dit le petit prince et elle n'a que quatre épines pour se défendre contre le monde ! Et je l'ai laissée toute seule chez moi ».

(55) Chap. XX.

(56) Chap. XXI.

(57) Il n'est pas question ici d'instituer des rapprochements entre S.Ex. et les écrivains qui l'ont précédé. Mais il faut au moins signaler l'analogie de ton (familiarité enfantine du style) et de contenu (poésie des choses humbles — spiritualisme) qui existe entre *Le Petit Prince* et tout un groupe d'œuvres de Maeterlinck (*L'oiseau bleu*, etc...).

(58) *Terre des Hommes*, p. 202 sq.

par leur rayonnement lui révèlent la présence d'une valeur spirituelle pour laquelle il accepte la guerre et la mort. Et il constitue l'essentiel de la *Lettre à un Otagé*, à peu près contemporaine elle aussi du *Petit Prince* : attablé avec son ami dans une auberge, Saint-Exupéry éprouve un accord complet avec le monde et les êtres, accord qui naît de « la qualité d'un sourire »⁽⁵⁹⁾ ; arrêté au cours de la guerre civile espagnole, et courant le risque d'être fusillé, il suffit qu'il échange un sourire avec un milicien pour qu'« ait lieu le miracle » : « J'éprouvais une extraordinaire sensation de présence (.....). Rien encore n'avait été dit. Cependant tout était résolu ».

Cette présence de l'être aimé, parce qu'elle nous enrichit de l'intérieur, enrichit aussi notre vision du monde. C'est encore le renard qui montre au petit prince comment ces liens qui unissent deux êtres transfigurent l'univers entier qui devient signe de l'être aimé :

« Si tu m'apprivoises, ma vie sera comme ensoleillée. (.....) Les champs de blé ne me rappellent rien. Et ça, c'est triste ! Mais tu as des cheveux de couleur d'or. Alors ce sera merveilleux quand tu m'auras apprivoisé ! Le blé, qui est doré, me fera souvenir de toi. Et j'aimerai le bruit du vent dans le blé... »⁽⁶⁰⁾.

La nature entière est pénétrée par le rayonnement de l'amour et sa beauté même naît des sentiments. Ainsi, en même temps que s'enrichit le cœur, c'est la vision de l'univers qui devient plus intensément poétique. Voilà ce que rappelle le petit prince avant de disparaître :⁽⁶¹⁾

« C'est comme pour la fleur. Si tu aimes une fleur qui se trouve dans une étoile, c'est doux, la nuit, de regarder le ciel. toutes les étoiles sont fleuries (.....).

C'est comme pour l'eau. Celle que tu m'as donnée à boire était comme une musique, à cause de la poulie et de la corde... (.....).

Quand tu regarderas le ciel, la nuit, puisque j'habiterai dans l'une d'elles, puisque je rirai dans l'une d'elles, alors ce sera pour toi comme si riaient toutes les étoiles ».

Autour de ce thème central de l'amour et de la poésie viennent rayonner les autres thèmes du livre. Thème du silence : l'homme ne peut accéder aux valeurs spirituelles que dans le recueillement⁽⁶²⁾. Thème du désert : d'une part, cadre privilégié du recueillement ; mais aussi image du désarroi de

(59) « Un sourire est souvent l'essentiel. On est payé par un sourire. On est récompensé par un sourire. On est animé par un sourire. Et la qualité d'un sourire peut faire que l'on meure ».

(60) Chap. XXI.

(61) Chap. XXVI.

(62) Cf. Chap. XVII, XXI, XXIV et XXVI.

l'âme et de la sécheresse du cœur : épreuve nécessaire pour que l'âme et le cœur retrouvent les véritables valeurs ⁽⁶³⁾. Thème de la soif enfin, image des aspirations les plus nobles comme condition de tout mouvement, de tout progrès spirituel ⁽⁶⁴⁾.

A travers une convergence admirable des symboles, *Le Petit Prince* apparaît ainsi comme le livre d'une initiation à la vie de l'esprit. Dès lors il nous semble vain de nous demander s'il s'agit d'un livre pour enfants ou d'un livre pour grandes personnes. Comme s'il y avait des âges pour la vie de l'esprit ! Comme si l'homme, à n'importe quel âge, ne pouvait accéder pleinement à la vie de l'esprit ! Analogiquement, il ne servirait pas à grand chose d'observer que l'auteur reprend des idées aussi vieilles que notre civilisation, et répétées par tous les écrivains spiritualistes ⁽⁶⁵⁾. Qu'importe l'originalité, si, sous une forme poétique et captivante, Saint-Exupéry, parce qu'un grand amour l'animait, a su nous donner à boire de « l'eau bonne pour le cœur ».

A. FONGARO.

(63) Cf. Chap. II et XXIV. Voir aussi *Lettre à un Otagé* : « Je vaudrais dans le désert ce que valent mes divinités ».

(64) Cf. Chap. XXIV et XXV.

(65) Par exemple, dans un chapitre du *Trésor des Humbles* (1896), intitulé *Le Silence* précisément, Maurice Maeterlinck avait déjà magnifié la valeur spirituelle du silence. Il citait d'ailleurs lui-même un passage des *Héros* de Carlyle, où l'écrivain anglais parlait, avant lui, du « grand Empire du silence, plus haut que les étoiles, plus profond que le royaume de la mort ».

CHRONIQUES

PAUL GADENNE

Le matin du 1^{er} Mai, Paul Gadenne est mort. Depuis des années il avait quitté Paris. Sa maladie le retenait à Cambo où, dans un étroit appartement (le seul qu'il ait jamais pu se procurer) assisté de sa femme il luttait dans le secret et le silence.

Il luttait contre sa maladie — cette maladie qui, depuis vingt ans, ne lui laissait pas de répit et qui, aux dires de certains médecins, aurait dû, depuis longtemps déjà, avoir le dessus. Il luttait pour son œuvre.

Aussi aucune œuvre de ce temps ne donne-t-elle autant que la sienne, l'impression d'avoir été conquise pied à pied sur le silence, sur l'opacité d'un monde encore obscurci par la maladie, d'être le procès-verbal minutieux, rigoureux de cette lutte engagée, sans témoins, ni juge, entre un écrivain et le monde, entre un homme et sa vie.

Car Gadenne n'écrivait pas pour les autres — du moins, pas d'abord pour les autres. Mais pour lui. Que l'on relise *L'Avenue*, ce récit où Gadenne nous livre la clef de son expérience intime, de son expérience d'écrivain: « Comme d'autres courent à la renommée, Antoine courait à l'oubli ». C'est bien là le premier mouvement de Gadenne: Non par orgueil ou par mépris — plutôt par modestie: parce qu'il fallait d'abord qu'il s'assure de lui-même, qu'il essaie de se mettre en règle avec lui-même.

Ainsi toute son œuvre est-elle, en quelque sorte, *préliminaire*. Gadenne a d'abord besoin d'interroger les mots: il veut éprouver leur valeur. Non, certes, leur valeur sonore, décorative, mais leur valeur profonde: il veut découvrir à nouveau leur *fonction*.

Et sa tâche est immense. C'est non seulement les mots qu'il lui faut reprendre à charge, mais le monde. Il doit, de nouveau, mettre en rapport les mots, son langage d'écrivain, et le monde, son monde d'homme. Que l'on songe à *La rue profonde*. Tout le débat de l'écrivain, de Paul Gadenne, est là : dans cette distance que son héros découvre entre son poème et le monde, ce monde qu'il voit de la fenêtre de sa mansarde. Et comment le combler ; comment vérifier le monde, ce monde, par le poème et le poème par ce monde. Aussi faut-il que l'écrivain descende dans la rue, qu'il vive d'abord dans le monde.

L'aventure de Gadenne et de tous ses héros commence là. Qu'il s'agisse d'Olivier Lérins de *L'invitation chez les Stirl*, du Guillaume de *La plage de Scheveningen*, ou du Luc du *Vent noir* ou de l'écrivain ou du sculpteur de *La rue profonde* et de *l'avenue*... leur première découverte, est celle d'une fêlure entre le monde et eux, entre leur langage et le monde. Plus exactement, entre le monde tel qu'ils le cherchent, tel qu'ils le projettent (dans leur activité d'artiste) et le monde tel qu'ils le vivent. Fêlure où, petit à petit, tout l'univers s'engouffre, où passé et présent disparaissent.

Mais les romans de Gadenne ne sont pas seulement ceux d'une perte, d'une dérégulation. Car la découverte de cette fêlure (où l'on peut voir, sans doute, l'expérience concrète de la maladie) est aussi le point de départ d'une prise de conscience, d'une reconquête.

Certes le monde est faux : il est faussé à la base, pour nous qui y sommes, en aveugles. La mort d'Hersent oblitère les rapports d'Irène et de Guillaume ; la présence de Madame Monge trouble ceux de Luc et de Marcelle ; Olivier Lérins et Madame Stirl s'appellent et se nient réciproquement... Certes les mots eux-mêmes, et les pierres, et les arbres mentent. La Construction de *L'avenue* est imaginaire ou si elle ne l'est pas tout à fait, elle n'est qu'un leurre, un piège réel... Mais il nous reste une chance ; mais les héros de Gadenne ont encore une porte de salut. C'est justement cette fêlure, et d'aller jusqu'au bout de cette fêlure, de la vivre, pleinement, consciemment.

Sans doute est-ce par là que Gadenne nous touche, nous concerne chacun, directement. Les dés ne sont pas jetés. Chacune de ses œuvres est ouverte. Dans chacune, à mesure que le « mal » (cette rupture entre l'homme et le monde) s'étend, il se résoud aussi. Et lentement, l'homme, le héros accède à l'action. Inlassablement, il se tourne, il retourne vers le monde et le reprend à charge. L'assumant ainsi peu à peu, il redevient pleinement soi-même. A travers la contemplation et l'attente (cette attente active, cette *marche* que nous retrouvons dans tous les romans de Gadenne) il se reconquiert

et reconnaît le monde : « Moi, j'avais été mis en contact pendant quelques instants — quel univers dans une minute de la vie — avec une vérité. Et je savais que cette vérité il me faudrait l'approfondir toujours davantage. C'était ma vocation en ce monde. *Celle-là, et pas une autre.* Les mots que je proférais mentalement me saisirent : ils avaient déjà contenu mon amour pour Edith. Pourtant Marcelle ne supprimait pas Edith : j'avais besoin pour vivre de tout moi-même. J'avais besoin des êtres, des choses qui m'entouraient, je les recevais en moi comme des signes : l'arrivée même de Mme Monge, le bruit de ses paroles, la salle du café, ses tables avec leurs verres, le faible tintement des soucoupes, tout prenait poids, tout prenait feu en tombant dans ma vie ».

Celle-là et pas une autre, voilà l'essentiel. Tout homme doit se reconquérir en partant de sa singularité, en l'*approfondissant*. Non en niant la « fêlure », mais en la creusant : seule voie pour accéder au monde, à un monde enfin objectif. Ainsi, à la fin de *L'avenue*, au-delà de son échec d'homme, au-delà même de l'échec des autres hommes dont la Construction demeure à jamais interrompue, le sculpteur, l'artiste, découvre-t-il sa propre réussite — une réussite qui, déjà, lui échappe : « Et si l'Eve seconde l'emportait sur la première par sa réserve, aussi la surclassait-elle à ses yeux en ce que, réalisant sa condition de créature posée sur la terre, ignorant ou plutôt ayant maîtrisé toute lutte, elle prouve son bonheur. De sorte que, dominant la tragédie, c'était un besoin d'être et une abondance d'être, qui s'exprimaient par toutes les surfaces, et par l'élan même du corps ».

On le voit : l'œuvre a maintenant changé de signe. Elle n'est peut-être, comme le suggère Gadenne, se rappelant que « les Latins nommaient les statues des simulacres », qu'un *simulacre*, du moins ce simulacre est-il réel, « réalisant sa condition de créature posée sur la terre », et témoigne-t-il du bonheur, prouve-t-il matériellement son bonheur : un bonheur d'être.

C'est par là que la mort de Gadenne nous prive le plus. Nous ne pouvons en effet, tenir cette mort ni pour un couronnement, ni même pour une conclusion nécessaire. Elle rompt, brutalement, le cours d'une vie qui s'était construite contre elle : elle suspend une œuvre ⁽¹⁾ qui, certes, était née d'elle, de sa proximité, mais qui l'avait, en quelque sorte, absorbée, qui l'avait ramenée à la vie.

Car Paul Gadenne ne faisait que commencer à nous parler. A travers toute son œuvre, c'était ce pouvoir de la parole, cette possibilité de dire *oui* au monde qu'il avait recherchés. Et cette vérité d'un homme-dans-le-monde, sa

(1) Un roman de Gadenne resterait à publier : *Les Hauts-Quartiers et Les Terrasses*.

vérité, il l'avait, non pas trouvée, mais construite devant nous, pour lui seul, et cependant pour nous tous. Maintenant, revenant de cet oubli où il s'était volontairement enlisé, peut-être allait-il, aussi, pouvoir nous donner sa « seconde Eve », cette figure posée sur la terre et qui prouve son bonheur...

On comprendra donc que sa mort nous atteigne au plus vif de notre amitié et de notre espoir. Mais déjà l'œuvre de Gadenne, son chemin, cette *avenue* nous apparaissent exemplaires: les témoignages, plus que d'une réussite littéraire, de la démarche d'un écrivain qui ne veut rien fonder ni sur la mort, ni sur le désespoir, d'un écrivain pour qui la littérature, ce « simulacre », est une façon, la seule, d'éprouver, puis de reconquérir le monde. Car c'est justement cela que nous attendons aujourd'hui de la littérature: non de nous offrir des certitudes, ni même une quelconque délectation artistique, mais, une fois liquidées nos vieilles tragédies, de nous rendre une morale possible, de nous permettre enfin de construire cette morale de notre présent.

Or, toute l'œuvre de Gadenne est, en définitive, recherche de cette morale non moralisatrice. C'est dire que nous aurons encore à y revenir souvent, et aussi à Paul Gadenne, romancier du présent.

BERNARD DORT.

LE THEATRE

TOUR D'HORIZON

Chaque année à la fin de la saison, le secrétaire du prix Molière, M. Georges Beaume, remet aux vingt ou vingt-cinq critiques parisiens qui vont rassembler leurs souvenirs et choisir le spectacle qui leur a fait passer la meilleure soirée, une liste récapitulative : elle avait cette fois plus de cent vingt numéros. Même si l'on écarte les erreurs étranges et tristes, les œuvres déjà retournées à un néant dont elle ne s'étaient jamais beaucoup distinguées, ou les entreprises purement commerciales, l'ensemble donne une impression d'abondance : mais d'abondance mal coordonnée, non de richesse. Les grands succès originaux, les succès dont on est fier, ont été rares, et les échecs nombreux et retentissants. Plusieurs pièces cette année, et d'auteurs qui avaient connu le succès (M. Josset, M. Bréal, etc.), ont été retirées après cinq ou six représentations à peine. On a vu se multiplier hélas les tentatives de cette éternelle arrière-garde de l'avant-garde, qui ne conviennent ni aux esprits curieux de nouveauté, ni à la foule désireuse de divertissement. Bref, le bilan n'est pas très réjouissant.

La plus grande sagesse règne du côté des officiels. La Comédie Française ne nous a guère proposé que des classiques rafraîchis. Dans ses grands jours, elle peut faire des choses exquises : ainsi *Les Serments Indiscrets*, un Marivaux assez peu connu, très quintessencié, mais enlevé dans un mouvement vif et charmant ; ou encore tout récemment *Le menteur*, joué avec jeunesse dans un décor plein de fraîcheur (de M. François Ganeau). Dans ses moins bons jours, elle donne une représentation très honorable, mais sans gaieté des *Femmes Savantes*, ou elle crée sans grande verve *Est-il bon ? est-il méchant ?* de Diderot. Dans ses jours moins bons encore, elle essaie de jouer la tragédie sans tragédiens, elle reprend une des moins bonnes pièces de M. Jean Cocteau (*La Machine à Ecrire*) ou elle offre à nos yeux incrédules une *Jeanne d'Arc* de Péguy d'une surprenante laideur, dans un texte maladroitement tronqué, avec une interprétation fort disparate. Notre seule consolation dans ces cas là est d'apprécier

des comédiennes de grande qualité comme Mlle Claude Winter dans *Jeanne d'Arc* ou Mlle Annie Girardot dans *La Machine à écrire*.

Grande sagesse également chez M. Jean Vilar. On ne sait trop pourquoi il a monté *La Ville*, une pièce de jeunesse de Paul Claudel, désuète et filandreuse malgré d'hénauurmes beautés verbales dans le détail. Mais la troupe du T.N.P. a joué fort bien, avec un romantisme sans peur et sans reproche, *Marie Tudor*. Puis elle a montré son savoir-faire en jouant avec autant de bonheur *L'Etourdi* de Molière et *Le triomphe de l'Amour* de Marivaux; Jean Vilar, Maria Casarès, Daniel Sorano sont maintenant à la tête d'une troupe pleine de ressources. On demande des auteurs...

Sagesse toujours chez les demi-officiels. Le théâtre Sarah Bernhardt a fait sa saison avec une reprise de *Cyrano de Bergerac*. La mise en scène de M. Raymond Rouleau est pleine d'astuce et de mouvement, sans être très révolutionnaire; et quand elle innove radicalement, en intercalant entre deux actes un défilé d'ombres chinoises, ce n'est peut-être pas ce qu'elle fait de mieux. Mlle Françoise Christophe a été une belle Roxane, M. Pierre Dux un Cyrano humanisé autant que le texte le permet. Quant à l'œuvre, si l'ont veut faire de cette reprise un jugement en appel, elle ne gagne pas: cela reste un chef-d'œuvre, mais du style 1900 et du théâtre pour midinettes. Disons que je douterais un peu du cœur et de la sensibilité d'un garçon qui ne vibrerait pas pour *Cyrano* vers treize ou quatorze ans, mais que je douterais tout à fait de son goût et de son jugement s'il continuait à prendre cela pour de la poésie trois ou quatre ans plus tard.

Chez M. Jean-Louis Barrault enfin, un gros effort en début de saison pour nous présenter *L'Orestie*. Belle soirée, riche, attachante, avec peut-être trop d'idées ou des idées trop disparates, et pas assez de grands interprètes. Quelques-uns ont eu de bons moments sans plus; Mme Marie Bell a été sublime à chaque apparition de Clytemnestre. Ensuite M. Barrault et Mme Madeleine Renaud sont revenus à leur répertoire en y ajoutant un charmant *Chien du Jardinier* de Lope de Vega adapté par M. Georges Neveux, et *Les Suites d'une Course*, c'est-à-dire un morceau de spectacle qui tenait du ballet, de la pièce et du music-hall, un divertissement, mais dont les répondants étaient Jules Supervielle, Henri Sauguet, Jacques Dupont et Jean-Louis Barrault lui-même.

Si nous passons du côté de ceux que l'on pourrait appeler les classiques annuels, nous avons eu notre reprise de Bernstein et notre reprise de Salacrou, notre pièce nouvelle de Marcel Achard, d'André Roussin, de Marcel Aymé et de Jean Anouilh. La reprise d'*Espoir* n'en laisse pas: Bernstein

mort, la représentation de ses pièces devient une cérémonie du souvenir, une dernière occasion de se rassembler pour un public moribond, et peut-être pour une classe à son déclin. *Histoire de Rire* de M. Armand Salacrou n'est pas une œuvre très significative. C'est pendant deux actes une merveilleuse horloge qui sonne ponctuellement l'heure de l'adultère. Mais c'était admirablement joué, par M. Yves Robert qui humaniserait n'importe quel rôle, par M. Pierre Dux, par M. Clément-Thierry, par Mme Danielle Delorme, Mme Marie Daems. La pièce a fait la saison et ce n'est que justice. *Le Mal d'Amour* de M. Marcel Achard, pièce confuse et faible sur une assez belle idée a eu moins de chance. *L'Amour Fou* de M. André Roussin a bénéficié également d'une excellente interprétation surtout du côté masculin (M. Jacques Dumesnil, M. Guy Bertil). Ce n'est pas le chef-d'œuvre de l'auteur probablement et la mécanique grince parfois dans la mesure même où M. Roussin introduit des grains de vérité dans ce « mixer » boulevardier. Mais à distance, on se sent plus indulgent pour cette œuvre que le soir de la générale.

L'idée de départ de M. Marcel Aymé était poétique et charmante : un pion de lycée se découvre tout à coup le pouvoir de changer qui lui plaît ou lui déplaît en oiseau. A partir de là, M. Marcel Aymé a construit quatre actes d'une grande gaité, avec des personnages attendrissants ou burlesques comme il les aime, avec un mélange de familiarité et de poésie fantastique dont il a la recette. M. André Barsacq a monté l'œuvre d'une manière parfaite dans des décors de M. Jacques Noël (le décorateur le plus fréquent et le plus heureux des spectacles de la saison) avec une distribution excellente et nombreuse. Il reste comme si souvent chez M. Marcel Aymé que l'idée de départ est exploitée par répétition de l'effet (un oiseau, deux oiseaux, dix oiseaux...) et non par développement d'une intrigue. Au théâtre comme dans ses livres, M. Marcel Aymé est d'abord un auteur de nouvelles.

La critique a été en général sévère pour *Ornifle*, la pièce de M. Jean Anouilh que M. Pierre Brasseur a jouée toute l'année. On l'a dit et redit, le modèle aisément reconnaissable, c'est le *Don Juan* de Molière et si on dit à l'auteur que sa pièce n'est pas très bien ficelée, il peut répondre qu'il a de qui tenir. Mais quand sur quelqu'un on prétend se régler, est-ce par là qu'il faut lui ressembler ? Les rôles secondaires ont paru d'autant plus pâle que celui d'Ornifle est plus fortement dessiné : et M. Brasseur, à son habitude, en « faisait » beaucoup et même un peu trop. Enfin, si comme Molière, M. Anouilh prend son bien où il le trouve, on lui pardonnera difficilement de le trouver dans les mauvaises années de l'almanach Vermot. Et cependant, la pièce est intéressante, même si elle ne doit être qu'une œuvre de transition. Comme toujours, le personnage de don Juan pose

à l'écrivain qui s'occupe de lui une question, et une question métaphysique ou même religieuse. La sombre, la ricanante méditation sur l'amour que M. Jean Anouilh poursuit depuis des années, de pièce en pièce, reste ici en suspens, mais devant un choix de plus en plus précis qui pourrait être demain le choix entre un suprême hoquet de dégoût et une prière.

Du côté des auteurs étrangers, s'il n'y a pas grand chose à dire de la reprise des *Bas-Fonds* de Gorki par la compagnie Sacha Pitoëff (qui obtint finalement le prix Molière dont nous parlions, et c'est justice, par hommage à la mémoire de Georges Pitoëff, en encouragement à M. Sacha Pitoëff qui nous a donné de très beaux spectacles depuis quelques années, en reconnaissance enfin pour la qualité d'ensemble de cette reprise), on peut signaler deux retours: celui d'Oscar Wilde et celui de Pirandello, et deux installations celle de M. Christopher Fry et celle de M. Diego Fabbri. De Wilde on a revu avec plus ou moins d'attendrissement *L'Eventail de lady Windermere* et *Un Mari Idéal*, deux pièces idiotes dont il est à craindre que les parfums d'époque ne soient déjà presque évanouis. De Pirandello, on a vu ou revu *Comme avant, mieux qu'avant* et surtout *L'Homme, la Bête et la Vertu*, une énorme farce (l'amant réussira-t-il à faire manger par le mari le gâteau aphrodisiaque qui lui donnera assez d'ardeur pour... endosser une paternité gênante ?) très drôle et très bien agencée. On écoute de moins en moins Pirandello la tête dans les mains, à la manière de Mme Verdurin, en s'interrogeant sur sa pensée, mais on n'en admire pas moins le magistral homme de théâtre.

De M. Christopher Fry on a joué *Le Prince d'Egypte* une belle tragédie biblique traduite par M. Thierry Maulnier dans un style de grande poésie oratoire et fort bien mise en scène par Mme Marcelle Tassencourt. La voie est libre maintenant pour nous faire entendre avec attention des pièces plus caractéristiques, mais sans doute fort difficiles à adapter. De M. Diego Fabbri on a joué *Procès de Famille* et *Le Séducteur*. La première pièce à l'air d'un drame et presque d'un mélodrame familial, la seconde (M. François Périer aidant) d'une charmante comédie de boulevard. Mais il faut se méfier des apparences: le drame de la paternité dans *Procès de Famille* veut tourner notre cœur vers le Père, comme la comédie des amours volages dans *Le Séducteur* veut nous ramener à l'Amour... Mutatis mutandi, il en va des pièces de M. Fabbri comme des romans policiers de M. Graham Greene. Pièces vigoureuses et intéressantes d'ailleurs.

Il n'est que juste de signaler encore deux reprises de deux poètes de la scène: *Le Mal Court* de M. Audiberti, qui connaît un triomphe, et *Les Amants Puérils* de M. Fernand Crommelynck qui ont eu un sort moins heureux. En quelques années, la

pièce d'Audiberti a pris heureusement de la bouteille, elle s'est éclairée, mise à la portée du public et Mme Suzanne Flon la joue toujours à ravir. Si l'œuvre de jeunesse de Crommelynck n'est pas tout à fait représentative de son génie, comme elle est attachante pour ceux qui savent qu'avec Giraudoux, Fernand Crommelynck a probablement été un des très rares inventeurs de verbe sur la scène française depuis trente ou quarante ans. Dans un décor de Mme Léonor Fini (qui avait également décoré *Le Mal Court*) la pièce était jouée d'une manière parfaitement émouvante par Mme Tania Balachova, M. Michel Vitold, M. Daniel Emilfork, etc.

Le boulevard a connu comme toujours quelques succès déplorables avec des pièces rivalisant de bêtise et de mauvais goût (*Bon appétit, Monsieur; La Gueule du Loup*) et aussi quelques succès plus sympathiques grâce à de jeunes auteurs sans prétention, mais non sans talent: *A la Monnaie du Pape* (une pièce de patronage comme son titre l'indique presque) de M. Louis Velle, *Monsieur Masure* de M. Claude Magnier (avec un très remarquable comédien, M. Guy Trejan), *Juanito* de M. Pierre Humblot, etc., sans oublier la grosse farce de M. Hanoteau, *Le Quai Conti*, une histoire de Coupole qui cambriole dans le goût de *La Tour Eiffel qui tue*. Grâce à Mme Valentine Tessier, une première pièce au fond sans psychologie et sans vérité, *A Corps Perdu* de M. P.-H. Roux a fait illusion et mérité un succès honorable.

Si nous terminons enfin par ce qui tient lieu d'avant-garde et de théâtre littéraire, la charité commande le silence pour des expériences dépourvues de presque tout intérêt comme celles de MM. Michel Siniger, ou Marcel Moussy, ou Louis Falavigna, ou Georges Soria, ou Yves Jamiaque ou bien d'autres. M. Jean Duvignaud imprégné des idées de Buchner, d'Artaud, de Brecht et qui est un abondant théoricien du théâtre a fait jouer *Marée Basse*, qui est un peu aux œuvres de ses maîtres ce que la tragédie de collège des bons pères étaient aux œuvres de Corneille ou de Racine. En même temps qu'il faisait reprendre avec succès une de ses meilleures pièces, *Les Chaises*, M. Ionesco faisait d'ailleurs jouer sous le titre de *L'Impromptu de l'Alma* une satire assez féroce des cuistres de la dramaturgie et de la critique. Affamé par la bêtise des marchands de soupe, le théâtre risque encore depuis quelque temps d'être stérilisé par la bêtise des intellectuels. Il n'est pas mauvais que ce soit M. Ionesco qui le dise.

Finalement, les deux soirées non pas les plus parfaites ou les meilleures, mais les plus excitantes, je crois bien que c'est celle du *Personnage Combattant* de M. Jean Vauthier et celle de *Soledad* de Mme Colette Audry. L'œuvre de M. Vauthier est une gageure, un comble: un long monologue

d'un seul personnage dans une chambre d'hôtel, à peine coupé par les bruits de la rue et les bruits des chambres voisines, par quelques interventions aussi d'un garçon d'étage inquietant et lunaire, dont le rôle était fort bien tenu par M. Jean Martin. Œuvre volontaire, œuvre truquée dans une certaine mesure, mais dont l'effet était puissant. Grâce à M. Jean-Louis Barrault, grâce à la qualité littéraire du texte, grâce au thème (la confrontation d'un écrivain avec lui-même dans le décor de son passé et dans son œuvre, dans sa pauvreté et dans son succès, etc.), mais aussi grâce à une qualité proprement théâtrale, une qualité de spectacle et non pas de monologue.

Au contraire, rien d'original dans *Soledad*. Une histoire de police et de résistance dans un pays qui n'est pas nommé mais qui a l'accent espagnol; une pièce toute simple, avec des situations fortes, presque mélodramatiques; un drame de l'amour entre deux sœurs, mais de deux sœurs qui pourraient peut-être s'appeler comme dans un poème de Baudelaire Delphine et Hippolyte. Mais dès la seconde scène nous étions pris par la poigne du dramaturge. Mme Colette Audry sait renouveler un interrogatoire, par la vigueur; elle sait faire rebondir une pièce de scène en scène par des inventions surprenantes, mais qui ne sont jamais illogiques ou arbitraires. Elle n'a pas de parti-pris, elle a le don de vie. Si le pays n'est pas nommé, c'est peut-être parce que cette pièce est d'une vérité vivante qui n'a pas de patrie, et s'il y a des options politiques, elles sont incarnées dans la chair des personnages ou subordonnées aux exigences de leur âme. Ainsi vers la fin de la saison, sur la pauvre scène du théâtre de Poche, nous avons eu notre meilleure surprise.

On ne se met à pratiquer presque quotidiennement le théâtre que parce qu'on l'aime beaucoup, et ô miracle, cette intimité presque quotidienne vient renforcer l'amour, même si l'on peste souvent, si l'on grogne, si l'on envie Musset qui lui au moins choisissait ses soirées perdues. Avec les plus mauvais auteurs, les plus mauvais comédiens, on finit par avoir quelque chose en commun: l'amour du théâtre, et il est dur de défendre contre eux ce que l'on aime avec eux. J'espère que dans ce grand tour d'horizon, je n'ai pas commis trop d'oublis involontaires. Pour les autres...

ROBERT KANTERS.

LA MUSIQUEA PROPOS DE LA MUSIQUE CLASSIQUE
DE L'INDE

L'admirable Anthologie de la musique classique de l'Inde, due aux soins de l'éminent musicologue Alain Daniélou vient à son heure ⁽¹⁾. Il nous semble qu'elle peut éveiller chez les musiciens un sens nouveau, ouvrir des sources secrètes et peut-être les induire en des recherches de transmutation ou de synthèse qui pourraient changer quelques-uns des aspects de la musique occidentale. Déjà, l'œuvre d'Olivier Messiaen ou d'André Jolivet témoigne de telles influences et des solutions nouvelles qu'elles ont provoquées. Nous y distinguons tout particulièrement trois points importants: l'investigation du domaine modal, sur lequel nous reviendrons plus loin, l'enrichissement des structures rythmiques, enfin, le souci de redonner à la musique ses antiques pouvoirs de magie, ou, plus exactement de psychurgie.

A tout dire, il manque à nos recherches une balance de justice. Nous n'apportons pas dans l'examen des propriétés psychiques d'un mode, par exemple, le même soin que les théoriciens ou les interprètes indiens. Nous jouons de nos trouvailles ou de nos emprunts avec beaucoup de naïveté, et nos musiques « magiques » n'avouent pas toujours des intentions très pures ni très sûres... Du reste, nous sommes loin d'accorder à la musique la même importance que les indiens. Elle n'est plus en rapport familial avec les mathématiques, l'astronomie, la métaphysique ou la médecine. S'il nous arrive de faire évoluer une ligne autour d'un centre fixe, celui-ci ne devient pas pour autant une norme inconsciente et ne représente point cette unité à partir de quoi s'établissent tous les nombres sonores, moins encore les nombres d'un aspect ou d'une symbologie cosmique; l'interprète et l'auditeur ne s'y identi-

(1) Publiée en trois disques par la firme *Ducretet-Thomson*.

fient pas comme les indiens, dit-on, parviennent à le faire. Nous écoutons sans gêne le matin une musique de nuit de Mozart.

Nous n'avons aucune police de l'âme, nécessaire ou non, sage ou non, qui nous en empêche. Nos subtilités et nos mérites même ne sont pas là. Mais ici surgiraient des querelles infinies qu'il vaut mieux contourner...

Un fait, déjà, pour nous en tenir à la musique, paraît s'opposer à un alliage réel entre l'Inde et l'Occident: la différence irréductible des gammes. Notre échelle tempérée, quoique arbitraire, est la seule que nous possédions; nous ne pouvons pas diviser l'octave comme le font les indiens en trente ou même soixante intervalles inégaux, nos instruments s'y refusent. Notre oreille, façonnée par eux, n'y reconnaîtrait presque rien. Nous n'avons pas trois espèces usuelles de tierces mineures: la triste, l'amoureuse, la neutre. Seulement une, qui conduite par un jeu de relations mélodiques ou harmoniques particulières, pourrait paraître triste ou joyeuse, amoureuse ou haineuse, neutre ou colorée... Dans l'établissement des modes, tout ce que nous pouvons tenter consiste dans l'invention de gammes défectives (quelques centaines) à partir de l'échelle tempérée. La subtilité d'un musicien de l'Inde y répugnerait sans doute comme devant quelque caricature. Il est vrai que les indiens ignorent l'harmonie, ou presque (car on peut discerner dans leur musique des usages harmoniques ou contrapuntiques obtenus par arpèges, comme dans le merveilleux exemple sur le mode Brindavani-Tilang, — do, mi, fa, sol, si bémol — présenté au svara mandala, l'ancêtre du cymbalum et beaucoup plus beau, par le Swami D.-R. Parvakitar, ou encore obtenu par questions et réponses plus ou moins ornées à deux instruments ou à deux voix. Pour nous, Occidentaux, les exigences de l'harmonie ou du contrepoint ont paralysé la libre efflorescence de la mélodie. Celle-ci est souvent étroite, raide, pauvre, mécanique en comparaison de la monodie indienne. Nos investigations, du reste prodigieuses, se portèrent surtout sur la conduite des nombres harmoniques dans l'espace et le temps et à l'étude des lois qui y président. Il est très évident que je ne puis simultanément conduire de deux à sept ou douze lignes avec pour chacune une richesse analogue à l'unique ligne sur pédale continue des indiens, sans qu'une confusion s'ensuive. Il se produisit pour chacune des deux traditions un phénomène inverse. Les indiens firent proliférer une ligne unique, l'enrichissant de toutes les manières possibles; et nous dûmes économiser au fur et à mesure que les données harmoniques se multipliaient. (Economie qui tend à disparaître, nous le savons, mais non sans déboires).

Le problème consiste donc, à partir d'une échelle

tempérée, à inventer, à l'exemple des indiens, des gammes nouvelles, puis à découvrir l'harmonie qui en découle logiquement. Hormis le traité d'Olivier Messiaen sur la technique de son langage et la démonstration qu'en fait son œuvre — non sans précédents, ceux de Saint-Saëns, de Debussy, de Scriabine, de Bartok et de tous ceux qui s'éprient de l'écriture modale — il ne semble pas que les théoriciens envisagent un traité, ou plutôt une suite de traités du monde modal. Nous n'avons en cette matière qu'une suite de gloses très limitées ou d'exemples, mais non un règlement aussi clairement établi qu'il le fut pour la tonalité. Les fonctions dominantes ou sous-dominantes et celles de leurs relatifs, par exemple, se déplacent avec chaque mode et souvent s'abolissent. Intervalles et accords sont irréguliers. Les fonctions tensionnelles doivent être reprises de fond en comble. Les modulations demandent des ruses particulières; lesquelles? Nos théories des langages, très en retard sur nos langages eux-mêmes, n'éclairent rien de tout cela. L'étude de la modalité reste très en deçà de celle du dodécaphonisme qui est lui-même très grossier quant à sa mise au point théorique, en comparaison de la tonalité. Il semble que devant la surabondance des exceptions nous ne pouvons plus déterminer la règle.

Généralement, nous employons deux manières de traiter l'harmonie d'un mode: 1° En nous tenant aux données mêmes du mode et en établissant nos accords en conséquence — c'est la manière la plus pure; 2° En incorporant le mode dans une texture tonale — c'est la manière la plus usitée. La première de ces techniques provoque souvent un effet de dépaysement très singulier, parfois très savoureux, mais qui peut paraître manquer totalement de naturel. L'harmonie en paraît artificielle et arbitraire. C'est ici où nous sommes obligés de revenir à la sagesse de l'Inde qui nous avertit que tout mode n'est pas propre à engendrer ou à satisfaire tel état particulier. Ce phénomène s'accroît énormément avec un emploi strict de l'harmonie inhérente au mode. (Cette impropreté fait du même coup le procès des dodécaphonistes qui voudraient réduire toute musique à l'emploi des douze sons et à la psychologie qu'ils impliquent). C'est encore un problème que de savoir jusqu'à quel point un mode défectif, essentiellement étranger à la sensibilité occidentale, peut s'y acclimater et s'inclure au patrimoine traditionnel. Les indiens eux-mêmes, prennent beaucoup de soins à préparer l'auditeur au mode de la mélodie qu'ils vont interpréter. Ils le laissent entrevoir lentement, tout au long d'un prélude improvisé, pouvant durer quelquefois dix à quinze minutes. Ce n'est qu'au moment où la communication secrète s'opère entre l'interprète et l'auditoire et que la reconnaissance du mode, en quelque sorte, est pleinement accomplie, que la mélodie véritable commence. Peut-être nous faudrait-il emprunter de telles manières et progressivement amener l'auditoire à la

pleine compréhension d'une œuvre modale par quelque prélude d'un genre nouveau ?

Si indéchiffrable que se présente l'avenir de la musique occidentale, il semble néanmoins que l'investigation presque infinie des modes soient un des moyens offerts aux jeunes musiciens pour triompher en partie de leurs inquiétudes. Mais il ne semble pas qu'ils y attachent une grande importance. Peut-être parce qu'il faut d'abord s'acclimater soi-même au mode, afin de s'y mouvoir librement; ensuite parce qu'il faut constituer une harmonie presque sans précédents et difficile à traiter...

Si les indiens nous laissent seuls au bord de ces nouvelles règles dont ils ne veulent pas se soucier, nous laissant le soin de nous y compromettre, ils nous sont par contre d'un grand recours dans le renouvellement de notre sens mélodique. Celui-ci devient pressant. Entre les dernières tranchées de l'expressionnisme et les solutions radicales d'un athématisme assez illusoire, se trouve un terrain vague où se mêlent et se brouillent cent tendances. Mais de quelque bord qu'il s'agisse on peut remarquer un singulier affaiblissement du don mélodique. Nous chantons de moins en moins et méprisons volontiers ceux qui s'en plaignent. Du reste, depuis longtemps l'Occident chante peu. Il raconte en musique quelque chose: ce n'est pas du tout pareil. Il suffit de comparer un chant de troubadour ou une page de plain-chant à un lied ou à un air d'opéra pour se rendre compte de la fortune perdue. En grande partie, répétons-le, à cause de l'établissement harmonique qui corserait la ligne; en grande partie aussi, à cause du goût. Après de chanteurs indiens tels que Mohin ud din et Amin ud din Dagar nous faisons figure d'ingénus. Un grand chanteur aux Indes se sert de sa voix comme d'un instrument et s'exerce pendant des années à en extraire toutes les possibilités: son piqué, glissé, râclé, trillé, avalé, vibré ou immobile, hululé ou henni dans une palette de sonorités et de nuances incroyable. Nous voici loin de notre unique émission et de notre unique style. Il y a là une mine prodigieuse d'enseignements et de réformes nécessaires. Il faut libérer la ligne mélodique, l'enrichir, l'assouplir, redonner aux instrumentistes et aux chanteurs un plaisir que nous avons trop oublié. Nous ne nous jetons plus à corps perdu, ou plutôt, retrouvé, dans la joie des sons. Nos visages trahissent trop souvent, par leur crispation, le souci, la fatigue, l'incrédulité ou la hargne intérieures. Nos orchestres occidentaux jouent somme toute très peu la musique qu'ils aiment. Mais à écouter tels chanteurs de l'Inde, ou telle flûte d'oiseau, ou tel joueur de vina, déroulant leurs arabesques et leurs rythmes avec une invention et une prodigalité merveilleuses, on devine l'allégresse qui les envahit et combien leur fatigue même doit être heureuse. C'est que leur art n'opprime pas la nature au

point de la dérégler, au contraire il la délivre, et il n'y a rien, dans les exercices très complexes et très sévères auxquels ces musiciens se livrent quotidiennement durant de longues années, qui aille contre une excellente médecine du corps, de l'âme et de l'esprit. A les entendre, on se sent pris de la nostalgie de mieux vivre et de vaincre toutes les sourdes paralysies qui nous ont saisies peu à peu.

Les compositeurs pourraient, s'ils le voulaient, forcer nos enseignements officiels à se renouveler, par le seul fait que leurs partitions exigeraient des techniques nouvelles. Mais il faudrait pour cela qu'ils fussent eux-mêmes préparés à ces réformes. Ni le goût des clichés-à-succès, ni les arbitraires incertains d'avant-garde n'offrent de solutions viables. Bien mieux serait profitable une longue écoute des musiques-mères, et une longue imprégnation. Peut-être y trouverait-on un point d'équilibre et comme une leçon de jeunesse.

LUC-ANDRÉ MARCEL.

PLAISIR AU POÈME

L'HOPITAL DE LA POÉSIE

Un des privilèges auxquels tiennent (et croient), le plus tous les poètes, c'est celui selon lequel ils sont toujours et tous des précurseurs en avant de quelque chose, des annonciateurs ; et que l'avenir justifiera les formes de sensibilité qu'ils sont pour l'instant les seuls à manifester.

La vérité, c'est qu'il s'agit là d'une illusion d'optique perspective ; et que l'avenir n'élit à chaque génération qu'un ou deux poètes sur les mille au moins qui pensaient de la sorte. Les autres, en dépit d'eux-mêmes, n'auront été, de leur vivant même, que des épigones, disons d'Eluard, d'Aragon, de Supervielle ou de Reverdy, de Char ou d'Apollinaire.

Au risque de ressasser, je dis que la quasi-totalité de notre poésie d'aujourd'hui fait des gammes : éluardiennes ou pongiennes, aragonniennes, apollinariennes. Elle exploite, petitement, des amériques déjà depuis longtemps découvertes, arpentées, cartographiées. La moindre petite île vraiment nouvelle ferait bien mieux notre affaire.

Quand on leur dit tout cela, nos poètes croient toujours qu'on leur en veut, qu'on est de parti pris, qu'on ne les comprend pas, — qu'ils auront du talent vers 1980. Mais n'auront du succès d'ici vingt-cinq ans que ceux qui n'écrivaient pas des poèmes seulement parce que d'abord ils en avaient lu, de bons, beaucoup, souvent et longtemps : ceux qui sauront découvrir en eux leurs vrais poèmes, — et non pas rédiger leur journal intime à la manière de Saint-John Perse ou de Char ou d'Artaud. En un mot, ceux qui vivent...

Par exemple, *l'hôpital*, — une réalité monumentale au beau milieu de la vie moderne, un coup de marteau biographique pour tous ceux qui l'ont connu, dans notre monde d'assurés sociaux, de cure sanatoriales, de chirurgie prioritaire, d'avortements. La littérature non-poétique est pleine

d'hôpitaux, la littérature d'hôpital fait carrière, on exploite l'angoisse hospitalière. Mais les poètes ignorent cette réalité, pour laquelle Eluard, Apollinaire, Aragon, Char (et cætera) n'ont pas conquis droit de cité poétique. En effet, ce ne serait plus qu'un poncif assez désuet qui s'éloigne à l'horizon de l'histoire littéraire, objet de quelques anecdotes verlainiennes plus guère à la mode.

Ainsi nos modes poétiques, nos manies poétiques en arrivent à nous rendre sourds à beaucoup de grands poèmes. Les *Fenêtres* de Mallarmé, par exemple, pour tout le monde, c'est un poème un peu banvilien, — non pas du meilleur Mallarmé donc, — éclairant surtout comme document sur la *religion de l'azur* mallarméenne : on sauve les cinq dernières strophes, plus baudelairiennes, du poème, *avec toutes les croisées d'où l'on tourne l'épaule à la vie*.

Notre préjugé nous masque les cinq premières strophes, — introduction prosaïque sans doute ? Hors-d'œuvre inutile ? — et leur extraordinaire *Hôpital*. Car c'est de Mallarmé, du plus *irréaliste* prétendument de tous nos poètes, qu'est ce tableau terrible et parfait :

*Las du triste hôpital et de l'encens fétide
Qui monte en la blancheur banale des rideaux
Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide,
Le moribond sournois y redresse un vieux dos,
Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture
Que pour voir du soleil sur les pierres, coller
Les poils blancs et les os de sa maigre figure
Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler.
Et la bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace,
Telle, jeune, elle alla respirer son trésor,
Une peau virginale et de jadis ! encrasse
D'un long baiser amer les tièdes carreaux d'or.*



Il ne s'agit pas d'engager les poètes d'aujourd'hui, — comme le fait puérilement Robert Poulet, — à récrire les *Fenêtres* du xx^e siècle en vers du xix^e. Même en les intitulant : *Larihoisière* (et les strophes de Mallarmé supporteraient un tel titre). Mais il s'agit d'apercevoir les poètes d'aujourd'hui qui savent ressentir notre monde comme Mallarmé ressentait le sien : c'est sûrement les *Fenêtres* de Mallarmé qui m'ont rendu très attentif à ce poème de Gabriel Cousin :

SÉPARATION DE CORPS ET DE BIENS

I

Nous avançons vers les grands bâtiments où la santé est une production. Nous ne pouvions plus que regarder grandir les fenêtres derrière lesquelles déjà la mort avait été notre compagne.

*Tu gis sur le lit fiévreux, l'œil sur les mouches.
Il fait beau, il fait froid, c'est le matin, la nuit. Je marche sous la pluie, je roule sous le soleil.
Je suis sourd et n'ose plus frapper aux portes.*

Séparation de corps.

Tu es enfermée, l'oreille sur l'invisible qui t'habite et te transforme.

Je suis dans la ville, au travail, parmi les enfants; c'est le repas, le sommeil. Je cherche des insectes qui pourraient t'approcher.

Mon corps est aveugle et n'ose plus traverser les rues.

Séparation de biens.

Et la maison vide, et le jardin où ne se tachent plus tes mains.

Le silence des repas, le vin que je bois dans un verre vide.

Et les lilas délaissés, et les paroles qui ne seront point dites.

Séparation de corps.

Et la droite, aux yeux de châtaigne, qui lit sans nous.

La douce, au sourire de garde, qui s'endort sans nous.

Et la tiède à la peau de porcelaine, et qui attend après nous.

Séparation de biens (1).

Lorsque je dis que Gabriel Cousin doit être un de nos prochains poète français, c'est à certains de ses poèmes comme celui-ci que je pense. C'est une chose d'aligner des *miaou-miaou* phonétiques, — parce qu'on est allé à l'école, que

(1) G. Cousin, *L'ordinaire amour, fragments*, une plaquette hors-commerce.

diabla, — comme ceux-ci : *le soleil lâcha une poignée de sourires*, — ou : *les feuilles pianotent sur le clavier du jour*, — ou : *je dis soleil et mes yeux brûlent*. Et c'est tout autre chose d'apercevoir, — je ne dis pas d'exprimer, je dis : d'apercevoir d'abord, c'est beaucoup plus difficile, — ces émotions :

Nous ne pouvions plus que regarder grandir les fenêtres
Je suis sourd et n'ose plus frapper aux portes
Mon corps est aveugle et n'ose plus traverser les rues
Le silence des repas, le vin que je bois dans une verre vide.

Ce ne sont pas des petits problèmes de langage qui sont résolus d'abord. Il ne s'agit plus ici de candidats en train de passer le baccalauréat poétique, avec des sujets d'examen poétiques. Il s'agit sans doute, tout simplement, — malgré peut-être un peu de rhétorique (ou d'éloquence ?), — d'un vrai poète devant un vrai poème.

GEORGES MOUNIN.

LA POESIE

PABLO NERUDA, par JEAN MARCENAC (Coll. « *Poètes d'Aujourd'hui* », P. Seghers, éd.).

TOUT L'AMOUR, par PABLO NERUDA (Coll. « *Autour du Monde* », P. Seghers, éd.).

On ne saurait trouver, pour un poète aussi nettement engagé que Pablo Neruda, présentateur ni biographe plus explicite que Jean Marcenac. Il a raison de placer au centre de son étude une analyse du « Chant Général » : il s'agit là d'un des grands livres de poésie de notre temps, où se marque l'unité profonde d'un continent. Neruda y a exprimé un formidable sens historique et social que servait, avec sa naissance, son génie poétique. Car ce fils d'un ingénieur des chemins de fer est aussi celui d'un pays neuf, où de vastes solitudes dépouillent l'homme jusque de lui-même, et d'une terre très ancienne, inchangée au plus intime d'elle depuis le fond des âges. Il est le fils d'une race — « mes pères Araucans étaient pierre et arbre, racines des fourrés secoués... » — mais d'une race d'êtres sans histoire, dont le passé n'a été qu'une longue résistance à l'oppression, une immémoriale résistance...

Quant à sa vie, depuis l'âge où, petit garçon, il galopait sur la croupe du cheval de ses oncles, elle n'est que l'histoire d'une pensée, que sa poésie suit de très près. Le choix de textes qui complète l'étude de Jean Marcenac montre bien l'épanouissement de l'une et de l'autre, avec les poèmes de l'« Espagne au cœur » (1938), ceux du « Chant Général » (1950) et de « La vigne et le vent » (1954, encore inédits en français). Précisément Neruda vient de faire lui-même un choix de poèmes parmi son œuvre ancienne, sous le titre « Tout l'amour », et qui marque son unité, de 1921 à 1954. Certes, comme l'écrit Alice Ahrweiler, dont la traduction n'est pas sans appeler parfois des réserves, « le langage, l'affabulation poétique, les images se répondent à trente ans de distance, comme le thème d'une même symphonie ». Mais la plus grande partie des poèmes de « Tout l'amour » sont des poèmes de jeunesse, écrits entre quinze et vingt-quatre ans, pleins de cérébralité et sous l'influence « moderniste » espagnole. Ils se situent dans la période de recherches du poète. Les cinq derniers poèmes d'amour sont fort beaux, mais que Neruda choisisse dans le « Chant Général » le poème : « Monte avec moi, amour américain » et c'est une autre voix qui parle. On apprécie que l'ouvrage comporte le texte espagnol en regard : ce devrait être la règle des éditeurs pour toute traduction poétique.

VISAGE NUAGE, par PIERRE EMMANUEL (*Editions du Seuil*).

Pierre Emmanuel, cette « tête épique » de la génération de 40, n'est jamais si grand que lorsqu'il se replie sur lui-même et renonce aux prestiges oratoires et visionnaires de ses opéras apocalyptiques. Chaque fois qu'il fait oraison il nous touche beaucoup plus que lorsqu'il vaticine. Je ne dis pas cela pour diminuer le mérite de ses grands poèmes, dont quelques morceaux de bravoure représentent ce que le lyrisme récent a donné de plus valable dans la ligne de l'éloquence traditionnelle, mais quelle surprise en revanche quand s'attendant à applaudir l'orateur, on se trouve bouleversé par une confidence à voix basse. C'est le cas avec *Visage nuage*, véritable synthèse des deux aspects de l'esthétique emmanuelienne, la densité gnomique des *Cantos* et la puissance verbale. Je crois qu'il serait excessif de parler ici d'expérience mystique; le propos d'Emmanuel est plus humble, il s'agit tout simplement d'un examen de conscience où se dévoile « cette part inavouable que les hommes — Laissent pourrir loin de leur vie pour vivre en paix ». Certes, des séquences comme *Désert de l'homme* et *Limpidité du royaume*, qui sont les sommets du recueil exigent-elles de la part du lecteur pour être pleinement appréciées, un minimum de connaissances théologiques, mais dans l'ensemble pour quiconque a bénéficié d'une formation chrétienne si vague soit-elle, le recueil a bien l'accent de l'authenticité. Ces « confessions » d'Emmanuel sont belles dans la mesure précisément où « œuvre de beauté n'est point — Œuvre de miséricorde » et le poète l'avoue sans ambage :

*Ce chemin de vérité
Dieu dispose de sa trace
Plaise à lui d'y ajouter
La beauté comme une grâce*

Sous-jacent à l'effusion lyrique et raison même de l'œuvre, de la vie d'Emmanuel se poursuit le thème du « cours du temps justifié », de la préparation au jugement particulier, de la transparence de l'âme. « Sans tain le miroir ovale — Attend la face de Dieu » est un souvenir paulinien. Ainsi, tout au long de ce livre, qui est peut-être le livre-clef d'Emmanuel, s'affirme l'unité d'une vie, s'épanouit sans vains effets l'offrande d'une âme : « Justice glaive au fil parfait — Je m'en remets à ton partage ». Sur le plan proprement littéraire, ce qui frappe le plus c'est l'intrusion du style de la conversation courante, de la notation anecdotique, par exemple ces quelques vers :

*Bien empesés sont sortis des armoires
L'âme en plastron col dur cravate noire
Les morts qu'on voit deux doigts dans leur gilet
Assis l'œil rond et la bêtise austère
A la fenêtre ovale des albums.*

Comme quoi Emmanuel n'est pas seulement un maître de la beauté toute faite, un poète inspiré mais un « homme dans la rue ». C'est d'ailleurs par des notations de ce genre que son recueil de méditations est le plus susceptible de nous toucher, de nous faire appréhender une expérience à laquelle chacun est appelé.

SERRES CHAUDES. CHANSONS COMPLETES, par MAURICE
MAETERLINCK (*Les Lettres*).

La librairie « Les Lettres » vient de rééditer les *Serres chaudes* suivies de *Chansons complètes* de Maurice Maeterlinck, avec des illustrations de Valentine Hugo.

On sait que c'est le coup de clairon de Mirbeau qui, en 1889, rendit, du jour au lendemain, célèbre ce poète de 27 ans, non pour les *Serres chaudes*, publiées la même année, mais pour *La Princesse Maleine*. On sait aussi que Maeterlinck lui-même ne faisait pas grand cas de ses premiers vers.

Certes, quand on les lit aujourd'hui, on voit bien qu'il y a de meilleurs poèmes symbolistes, que les surréalistes ont fait mieux, que le chant d'Apollinaire a plus de profondeur. Mais quand on voit que dans ce satras symboliste le surréalisme est indubitablement en germe, il faut bien convenir que ce poète mort à 27 ans — ou plutôt qui est devenu un autre Maeterlinck, celui que tout le monde connaît — avait le génie de l'invention poétique.

Il y a des cerfs dans une ville assiégée !

Et une ménagerie au milieu des lys !

Il y a une végétation tropicale au fond d'une houillère !

Il faut reconnaître qu'on n'a pas encore suivi toutes les voies ouvertes par Maeterlinck, que sa conception du poème absolument libéré des règles de la versification — mesure et répétitions — tout en évocation, en suggestion, en atmosphère musicale, n'a guère eu de disciples. J'entends par là des poètes dont les œuvres prouvent que cette technique est féconde.

PIERRE MATHIAS.

LE ROMAN

L'ÉLÈVE GILLES, par ANDRÉ LAFON (*Club Français du Livre*).

« Comment va-t-il être accueilli, ce Gilles, revenu parmi nous ? Il n'attirera pas un regard des pontifes d'aujourd'hui. Je le souhaite presque : mieux vaut le silence que ces jugements qui croient tomber de haut ».

Ainsi s'exprime François Mauriac au terme de l'émouvante préface qu'il consacre à *L'élève Gilles*, récit d'André Lafon, que vient de rééditer le Club Français du Livre.

Le soldat André Lafon est mort à trente ans, un matin de Mai 1915, dans un hôpital de Bordeaux, laissant des poèmes (qu'on vient odieusement de piller) et ce récit, *L'élève Gilles*. Pas de livre plus simple, la vie d'un enfant dans sa onzième année, que ses parents mettent dans un internat de province et qui raconte cette vie partagée entre les journées scolaires, camarades, maîtres, études, et les échappées que sont pour lui les sorties chez une tante à la campagne. Pas d'enfant plus simple, doux, timide, confiant, tendre, qui ne demande au fond qu'une chose, mais sans quoi il lui est impossible de vivre, qu'on l'aime comme il aime tout le monde et toute chose. Un enfant fait pour le bonheur, comme tous les enfants, mais que les déceptions et les malheurs ne guériront jamais de son enfance — si on considère celle-ci comme une tare pour réussir dans la vie, réussir à quoi ?

André Lafon, nous dit François Mauriac, n'a jamais quitté le paradis de l'enfance. Etat d'âme, disposition poétique à « embrasser toute chose » que ce vert paradis, mais aussi dans ce livre, très exactement un jardin, le jardin de la Grangière où l'enfant retrouve le dimanche et aux vacances son royaume d'élection.

Tous, nous fûmes plus ou moins l'élève Gilles, et nous n'avons pas tous oublié cette pureté, cette innocence qui nous faisait découvrir dans les choses les plus simples, dans les mille et un détails de la vie, la beauté de la création.

« Il faut bien que nous ayons commis des crimes qui nous ont rendus maudits puisque nous avons perdu toute la poésie de l'univers — dit Simone Weil ». Aux innocents comme l'élève Gilles, de nous rendre cette poésie de l'univers.

Toi qui te prétends poète, dis-moi ce que tu penses de *L'élève Gilles* et je te dirai qui tu es.

Et toi, pontife, qu'as-tu fait de l'élève Gilles ?

PIERRE MATHIAS.

BAL CHEZ ALFEONI, par NOËL DEVAULX (*Gallimard*).

« Dire qu'il ne s'est pas trouvé un seul Bantou, un seul Trobriandais pour nous rendre la politesse, pour venir en Europe et nous enseigner à quoi nous ressemblons, nous et nos religions ! ».

C'est dans l'*Encyclopédie de la Pléiade* (Histoire des Littératures. T.I.) que je trouve cette remarque ironique d'Etiemble. C'est dans le *Bal chez Alféoni* que Noël Devaulx me semble avoir joué le rôle du Bantou ou du Trobriandais. Dans la nouvelle « De notre envoyé spécial », il présente de telle façon certains aspects de la religion catholique, églises, fidèles, rites, qu'on se demande d'abord de quel monde il s'agit. On a vite compris. Mais reste l'impression de dépaysement. « Tout se passe comme si l'homme affublé d'une soie lourde, étrangement sérieux, ouvrait un monde inépuisable, d'un geste aussi précis que dépourvu d'objet. Le résultat tangible de cette industrie minutieuse c'est un palet fin et glacé, d'une insipide blancheur ».

J'ai parlé de dépaysement, c'est-à-dire de changement de pays ou de monde. En effet, dans chacun de ses contes, Noël Devaulx s'efforce de percer le mur des apparences, de faire passer le lecteur de l'autre côté de ce qu'on appelle communément la réalité, qui n'est sans doute qu'une façon conventionnelle et apprise de voir les choses.

Quel autre monde se révèle à nos yeux dessillés ? Un monde évidemment étrange, dont le décor est celui des contes, des légendes, où se déroulent des cérémonies, des fêtes, des aventures saugrenues ou ridicules — un jeu dramatique et inéluctable dont les thèmes sont ceux des mythes et des rêves. Mais ce monde n'est lui-même qu'apparences. Il faut de nouveau passer au travers de ce décor fantastique et dérisoire pour atteindre enfin la réalité — ou une nouvelle série d'apparences ?

Il semble que ce soit la mort qui se révèle au-delà de la féerie ; la mort est-elle la seule vérité ? Mais si c'est l'innocence originelle comme dans le conte « Au jardin de mon père », la vie dans le paradis retrouvé ou recréé de l'enfance, alors qu'on enterre vite Alféoni, mort à la fin du bal, ou à cause du bal, et qu'après le repas d'enterrement, pour honorer dignement l'ordonnateur de fêtes poétiques, on danse.

PIERRE MATHIAS.

LES COUTEAUX, par EMMANUEL ROBLES (*Editions du Seuil*).

Les jeux de l'amour, de l'orgueil, de la mort ont leur terre de prédilection : le Mexique. Emmanuel Robles, de retour de voyage, en rapporte un roman fascinant et noir où s'affrontent les passions exacerbées.

L'histoire se passe dans les temps troublés où le pays se débattait dans des convulsions anarchiques, où les chefs de territoire, affranchis de l'autorité centrale, appuyaient leur pouvoir sur des organisations para-militaires semblables à celles des S. A. hitlériennes, dans un climat de fanatisme anti-religieux et de rationalisme primaire.

L'amour peut-il y trouver encore place, et quel amour ? Tous les personnages du roman semblent être arrivés à leur dernière chance depuis les comparses (je pense aux silhouettes d'Antonio qui nous fait entrevoir les faubourgs de la ville et quelques visages de gamins échappés des Olvidados de Buñel, au vieux mari qui, las de payer des soins à sa femme incurable, attend d'elle qu'elle se laisse enfin mourir et lui vante à cet effet le confort satiné du cercueil qui l'attend dans la pièce voisine) depuis les comparses, dis-je, jusqu'aux protagonistes : Elena, Ossario, Nathalia et Mayen, qui sont tous plus ou moins aux frontières du néant et du désespoir : Elena, la jeune veuve qui a encore une vie de femme à satisfaire, Ossario, le bellâtre, son amant ; Nathalia, l'épouse qui s'accroche à l'amour qui lui échappe ; Mayen, enfin, le plus marqué de tous par la vie qui a trouvé en Elena celle dont on rêve à quarante ans : le femme enfant à protéger, à la fois maternelle et aimante. Mais le climat est à la mort. La pourriture, son odeur entêtante règnent. Mayen, l'idéaliste, rêve qu'après la mort peuvent être conquis « le bien suprême, l'union parfaite, indestructible, éternelle, le bonheur souhaité, pressenti par le cœur sur cette terre de souffrance et d'orgueil ». Pour venger les insultes à la douleur de ceux qu'étouffe le fanatisme, il tuera un théoricien du régime, un de ceux qu'il appelle « les assassins d'âmes ». L'aveu qu'il en fera s'avèrera dérisoire et ne servira qu'à rendre à Elena l'amant qu'elle s'est donné. Mayen mourra, appelant la mort, le néant, à grand cri.

Dans ce roman bien fait, envoûtant, les passions se heurtent comme des couteaux. C'est la mise à mort des âmes, dans une ville-arène de cauchemar où le silence lui-même est à l'affût, tandis que défilent des camions pleins d'une jeunesse sauvage, un carnaval funèbre, avec Christs fusillés, squelettes de papier suspendus aux réverbères, exhumations des momies des cryptes des cathédrales, défilés obscènes en habits sacerdotaux et montent des grands étangs immobiles et fleuris l'odeur fade de la pourriture végétale.

JEAN MALRIEU.

LE CLOS SAINT-MICHEL, par MICHEL MAURETTE (*Le Nef de Paris*).

Un style rapide laissant à peine au récit le temps de s'annexer les faits, un roman sans trame fatidique ni effets décoratifs, sauf cependant, de ci, de là, un éclatement de couleurs : la *colha* des gitans, le passage de la grêle ou l'incendie allumé par la folle d'amour. On ne trouvera ici qu'un seul personnage plusieurs fois

réincarné : le paysan en proie à l'absurdité des événements et recueillant en lui l'écho de pulsations inconnues. Tantôt c'est une ferme hantée qui donne aux plus sages le goût de violer les filles, tantôt c'est une folle qui jette une sandale enflammée dans le gerbier...

Dans ce village méditerranéen le temps de l'espoir et le temps de l'épouvante se succèdent sur le même rythme que les semailles et les moissons — et aussi les grandes catastrophes sociales, plus rares mais aussi incompréhensibles que la menace de la grêle, soudain, à l'horizon : la guerre, par exemple. Le paysan du Roussillon se retrouve un jour sur les bords du Rhin : on noie dans le béton les charrues et les faucheuses pour construire un blockhaus. Ce serait un symbole si Michel Maurette ne faisait visiblement effort pour s'en tenir à l'évidence nue, aux *faits qui ne se laissent pas digérer par l'imagination*. Aussi tous ses tableaux classiques : la mort du cheval ou les vendanges gitanes, prennent-ils à force de terrible naïveté un air insolite et cruel. L'envers subjectif où ils se profilent, ce sont des poussées instinctives, des comportements collectifs où le paysan se voit lui-même par transparence. Et, à vrai dire, dans cette grande conscience naturelle son « moi » et son univers sont interchangeables : la folie d'une fille ou la rage de la grêle, la mort du cheval ou la guerre à odeur de cheval mort. Ce qui se passe à l'extérieur est comme ce qui se passe à l'intérieur ; tous les événements, subjectifs ou objectifs, ourdissent une seule et même trame et, pour le sage, les catastrophes et les espérances finissent par donner les mêmes récoltes...

Maurette a voulu écrire ici le livre de la résignation paysanne et il y a réussi : son roman, comme les grands arbres, semble obéir à la patience bleue et froide des étoiles.

RENÉ NELLI.

LES ORDALIES, par GILBERT GADOFFRE (*Editions du Seuil*).

Encore un roman sur la guerre, la guerre romancée. Les événements qu'il relate sont dans toutes les mémoires : attente de la catastrophe, résistance, maquis, libération. Mais l'intrigue se veut mythique et se déroule aux confins de l'historique et du fantastique : le château endormi, semblable à celui du Graal, le prince blanc, le roi mehaigné, l'incendie... Le parti pris de l'étrange pour l'étrange est lassant. On voit le genre : Coucou ! Fais moi peur, fais moi « penser »... La simple réalité est plus émouvante.

J. M.

LE CHAUFFEUR ET LE POMPISTE, par GEORGES BAYLE (*Gallimard*).

Ce recueil de nouvelles dont la première donne le titre au volume est intéressant par son fonds d'humanisme et par la sobriété de son style. Ici, pas de personnages exceptionnels, mais des travailleurs manuels saisis dans leur travail quotidien. Georges Bayle sait en effet de qui il parle. Méridional, il a assisté aux fêtes de l'arène (*La Corrida*, *Un homme obsédé*), chauffeur de poids lourds, il connaît la vie monotone et grisante des nouveaux seigneurs de la route (*Le Pompiste*, *Invocation à sainte Aphrodise*, *Souvenirs de route*). Le réel intervient de tout son poids. Si parfois le drame est violent, sordide, du moins, la santé y règne. Je pense à un jeune Hemingway méditerranéen.

J. M.

EURYDICE OU LA LUTTE AVEC L'OMBRE, par DICK MEYER (*Gallimard*).

Plus on est de fous, moins on rit. En effet, au cours des 370 pages de ce roman sablonneux, malaisé, l'auteur traîne six fous de belle taille : la belle-mère, le beau-père, le gendre, la fille, la maîtresse... et le médecin. Craignant la contagion, le lecteur se hâte de faire l'action saine qui s'impose : fermer le livre.

J. M.

LITTÉRATURE

LE CABINET DES FEES, préface d'ANDRÉ BAY (2 vol. *Club du Meilleur Livre*).

Louis XIV croyait-il aux fées ? Pendant les premières années de son règne, c'est fort probable et si, plus tard, il fut désabusé, il est certain qu'il l'a profondément regretté. Personne, à cette époque, ne mettait en doute l'existence des loups-garous. La Machine de Marly, les grandes eaux, le palais de Versailles lui-même ont un caractère féerique. Les statues qui ornent le parc établissent une liaison de pierre entre les faunes et les nymphes de l'Antiquité et le peuple des fées, issu des folklores celtiques, goths, normands, arabes. Répondant au vœu de M^{me} de Maintenon qui voyait ces créatures démoniaques d'un mauvais œil, M^{me} d'Auneuil ne les condamnait-elle pas à faire marcher les pompes « qui font monter les eaux aux jardins enchantés » tandis que leurs victimes changées en statues ou en bêtes recouvreront la liberté.

Chaque âge a le merveilleux qu'il mérite. Les romans noirs de Balzac et *Melmoth réconcilié* sont aussi significatifs que la *Comédie Humaine*. Plus encore que Kafka, c'est le roman policier qui marque notre époque. Tout autant que celui de Molière et de Racine, des précieuses et des mémorialistes, le Grand siècle aura été celui des Fées.

On connaît mal Perrault. Ou plutôt on ne connaît de son œuvre que des adaptations assez plates. Il s'agit pourtant, en collaboration avec sa « bonne nièce », M^{lle} Lhéritier, de la première tentative faite pour cueillir à sa source l'art populaire. Ces « aimables sonnettes » en disent plus long qu'il n'y paraît. Il suffit, pour s'en convaincre, de relire ce *Cabinet des Fées*, dont une version fort heureusement abrégée, mais présentée avec un goût très sûr, vient de paraître au *Club du Meilleur Livre*.

On y trouve *Peau d'Ane*, bien sûr, et la *Belle au Bois Dormant*, mais aussi les contes bretons de M^{me} de Murat, l'*Oiseau Bleu*, de M^{me} d'Aulnoy la normande, les syphides du galant Chevalier de Mailly, les allégories de Préchac et autres précurseurs de Grimm et d'Andersen.

Cette *Belle au Bois Dormant*, est-ce la lumière endormie par la nuit que réveille un prince « resplendissant comme le jour » ? Est-ce l'incarnation féminine du printemps ? *Blanche-Neige* est une variation sur le même thème empruntée par les frères Grimm au folklore allemand. Là aussi, un fuseau est à l'origine des malheurs

de la princesse... si l'on s'en tient à une interprétation symbolique, point n'est besoin d'aller chercher plus loin la morale de cette histoire : l'amour a ses dangers auxquels il convient de mettre les filles en garde.

« Ces contes », disait Perrault, « renferment une morale très sensée, qui se découvre plus ou moins, selon le degré de pénétration de ceux qui les lisent ». Voilà que, cette fois encore, Peau d'Ane nous est contée. Profitons-en !

YOURI.

GERARD DE NERVAL ET LE MYTHE, par M^{me} MARIE-JEANNE DURRY (*Flammarion*).

M^{me} Marie-Jeanne Durry, qui a consacré de grands livres à Chateaubriand, vient de publier le résultat d'une enquête sur l'œuvre d'un autre explorateur de songes, d'un homme pour qui aussi « la plus grande partie du génie se compose de souvenirs », Nerval. Avec une admirable lucidité, inspirée par son amour de poète pour un autre poète, elle montre comment l'itinéraire spirituel de Nerval part de la chambre secrète où dort un passé déchirant, délicieux. Mais à la différence de Chateaubriand, de Rousseau, de Proust, ce passé individuel chez Nerval ne cesse de s'approfondir, de s'agrandir jusqu'à rejoindre celui de l'humanité. Le *Voyage en Orient* représente à cet égard une étape décisive. Puisant dans les mythes et les légendes des pays qui furent « le berceau du monde », Nerval prête son visage et son histoire aux héros qui ont marqué dans les fables, et, par une sorte de choc en retour, les mythes et les héros se chargent de vérifier le réel et de donner au présent même, une couleur de légende. Le mythe devient alors pour Nerval une explication poétique du monde ; les dieux d'autrefois ressuscitent grâce au miracle des *Chimères*, et les hommes d'aujourd'hui rejoignent la foule mystérieuse des dieux. Chemin faisant, avec beaucoup de nuances et de douceur, M^{me} Durry nous trace le portrait d'un Nerval qui n'est pas plus l'aliéné génial que le rose-croix de stricte observance que d'autres ont voulu voir en lui. Si Nerval s'est livré à tant de recherches ésotériques, c'est moins pour se lier à une doctrine précise que pour remplir la tâche spirituelle essentielle : l'explication des choses visibles par les invisibles.

Une des beautés de ce livre est de nous confier le fil pourpre qui mène de *Fantaisie* aux *Chimères*, car tout est en germe dès les premières œuvres. Avec *Gérard de Nerval et le mythe*, M^{me} Durry, nous conduisant, comme doit le faire la vraie Critique, au centre même de l'œuvre, en illumine ainsi les parts géniales. Cette étude n'est pas seulement une image de la poétique nervalienne, mais aussi celle de toute grande poésie qui est avant tout transmutation du réel en légende.

HENRY AMER.

TEXTES MYSTIQUES D'ORIENT ET D'OCCIDENT, choisis et présentés par S. LEMAITRE. I. Préface de JACQUES BACOT. II. Préface de L. MASSIGNON (Plon).

On aurait difficilement imaginé, il y a seulement un demi-siècle, le nombre de textes mystiques publiés et l'intérêt suscité par eux. Ce n'est pas seulement le désarroi de notre époque, qui cherche quelque chose de solide dans un domaine à la fois transcendant et expérimental ; c'est aussi le sentiment poétique qui y trouve de profondes résonances. Cette liaison entre la poésie et la mystique, sensible dans le christianisme, y est moins voyante que dans l'hindouïsme et dans l'islam ésotérique, où elle est élevée à la hauteur d'un principe. Cette valeur littéraire des textes mystiques et la valeur mystique de certaines expériences littéraires apparaît aussi bien dans la collection *Documents Spirituels* de J. Masui et des « Cahiers du Sud » que dans les textes fort bien choisis par Madame Solange Lemaître.

On envisage souvent aussi les rapports de la mystique avec la science et, naturellement surtout, la psychopathologie. Les Etudes Carmélitaines, sous l'impulsion du P. Bruno, ont réuni des congrès d'études, et publié des numéros confrontant non sans courage, les points de vue des mystiques, des théologiens, des psychologues et des médecins. Dans un livre foisonnant d'idées, mais résolument polémique, *Je dors mais mon cœur veille*, G. Bardet s'en prend à cette école, s'attaque aux psychiatres, en qui il n'est pas loin de voir les bourreaux des mystiques, dénonce les dangers de l'hindouïsme et du yoga, en précisant d'ailleurs qu'il en veut surtout aux présentations occidentales plus ou moins exactes. Sa propre méthode semble basée sur la « prière du cœur » — qui est précisément, avec l'hézychasme, le sujet d'un des plus passionnants Documents Spirituels de la collection Masui, *La Petite Philocalie*.

Le premier volume des textes recueillis par M^{me} Lemaître, dédié à la mémoire de René Grousset, concerne essentiellement l'Inde, les Védas, les Upanishrads, la Gita, Kabir, Ramakrishna, Sri Aurobindo, Gandhi, Swami Ramdas, Swami Siddeswarananda, Ramana Maharshi, la Chine, le Tibet et le Japon, Lao-Tseu, le Zen, Milarépa, le docteur Suzuki... La seconde partie concerne l'Islam depuis le Coran et le Hadit jusqu'à Abdul Baha, en passant par les grands coufis et les poètes mystiques comme Ibn al Faridh (avec notamment un fragment de la grande Taiya dans la traduction Chonez-Bennani), Attâr, Jalâleddin Roumi, Shostari et Hallâj, traduits par Massignon, le turc Yunus Emré... Il y a aussi de beaux textes africains et indiens, la prière du Pygmée offrant son nouveau-né et le magnifique sermon recueilli par Th. Monod, du soudanais Tierno Bokar sur l'amour universel devant l'oiseau tombé du nid pendant son cours.

Le second volume concerne les occidentaux depuis la genèse jusqu'à Marie de l'Incarnation, en passant par Platon, Philon, les manuscrits esséniens de la Mer Morte, le zohar, les premiers chrétiens, les Pères grecs et latins, Bahya ibn Péquda, les mystiques du Moyen Age, les grands espagnols. On attend avec impatience le troisième volume, avec les écrivains du XVII^e siècle, chers à l'abbé

Bremond, et ceux du ^{xx}e, parmi lesquels on peut se fier à M^{me} Lemaître pour faire des choix savoureux et significatifs.

Sur quelques-uns des auteurs cités par M^{me} Lemaître, sur Rabia, la joueuse de flûte, chantre du Pur Amour, sur Bistamî et l'ascèse du vide, sur Hallâj et Ibn al Fàridh, on lira les analyses de Louis Gardet dans son livre *Expériences mystiques en terres non-chrétiennes*. Sur le çoufisme on lira l'*Introduction aux doctrines ésotériques de l'Islam*, de Titus Burckhardt. Lanza del Vasto, qui a suivi Vinoba dans sa quête de terres pour les paysans des Indes, nous donne tout un livre sur ce disciple direct de Gandhi. On y trouve, à propos d'une visite de l'arbre de la Boddhi et aux grottes d'Ellora, des pages brillantes et profondes sur Shiva, sur Vichnou, sur le Bouddha et ses « étonnants Non ». On trouvera quelques-uns de ces « Non » dans une remarquable traduction de *Majjhima Nikaya*, des textes du canon bouddhique pâli, publiée par les éditions Véga.

E. DERMENGHEM.

LA PHILOSOPHIE

VERS LA FIN DE L'ONTOLOGIE (Etude sur l'introduction dans la Métaphysique par Heidegger), par JEAN WAHL (S.E.D.E.S., Paris, 1956).

M. Jean Wahl a consacré plusieurs de ses cours en Sorbonne à l'étude de la philosophie de Heidegger ⁽¹⁾, celui-ci est le premier qui paraisse sous forme d'un ouvrage imprimé. *L'Einführung in die Metaphysik* est un cours de Heidegger datant de 1935, remanié et édité en 1953 ; chronologiquement il se situe donc entre *Qu'est-ce que la métaphysique ?* et *Holzwege* et commence par la question sur laquelle se terminait le premier de ces deux ouvrages : « Pourquoi, somme toute, y a-t-il de l'étant plutôt que le Néant ? ». Mais cette question implique une question préliminaire : qu'est-ce que l'être principe des étants ? C'est cette question qu'aborde Heidegger, non pas selon une ontologie qui ne serait qu'une doctrine de l'être, mais selon une perspective historique qui cherche à faire un diagnostic de l'occident et à montrer qu'un renouveau de notre civilisation ne peut que coïncider avec un retour à son origine véritable : les présocratiques. Pour Heidegger en effet, la crise de la civilisation occidentale remonte à Platon et réside dans une perte de ce message de la présence de l'être qui se trouvait chez les présocratiques, c'est pourquoi une grande partie de l'ouvrage est consacrée à leur étude et, en particulier, aux notions de *φύσις* et de *λόγος*. Etymologiquement *φύσις* signifie croissance et éclosion, et pour Heidegger la *φύσις* est un déploiement de l'être dans lequel être et apparaître ne font qu'un : l'apparaître c'est l'apparition de l'être et non une apparence. Dès lors, le *λόγος*, qui originairement signifie rassemblement, peut être identifié à la *φύσις* et donné comme le rassemblement et la révélation de l'être de l'étant que le langage apporte à l'homme et que la nature lui montre ; c'est pourquoi la vérité est une « découverte » (*ἀλήθεια* vient de *α* privatif et de *λανθάνω* je cache) de l'être qui était caché. Il est souvent difficile de dire si Heidegger fait des présocratiques ses maîtres ou ses disciples, mais les pages qu'il consacre à Parménide, à Héraclite et à Sophocle, aux thèmes de l'être et du devenir, de l'être et de l'apparence, de l'être et de la pensée, sont toujours extrêmement suggestives. Aujourd'hui l'Occident a oublié le message des présocratiques : du *logos* nous sommes passés à la logique devenue une technique de la pensée séparée de la nature et la jugeant, la vérité n'est plus une ouverture de l'être, mais une relation prédicative, la nature n'est plus vue comme une croissance de l'être, mais comme l'objet de la physique, le devenir est réduit à un changement de lieu, les

(1) Jean Wahl. — 1848-1948. Cent années de l'idée d'existence : Heidegger (2 fascicules). La pensée de Heidegger et la poésie de Hölderlin. Sur l'interprétation de l'histoire de la métaphysique, d'après Heidegger. L'idée d'être chez Heidegger (C.D.U., Paris), (cours photocopiés).

techniques nous dominent, on assiste à un divorce entre un monde prétendu véritable, celui des idées, et le réel ; alors que chez les premiers Grecs nous ne trouvions aucune distinction entre le physique et l'éthique, nous voyons naître aujourd'hui des théories des valeurs enlevant la valeur à l'être et cherchant à compenser la déchéance de l'être par la notion de devoir-être.

Aujourd'hui, la philosophie doit avoir pour tâche de triompher du nihilisme qui oublie l'être et ne s'occupe que de l'étant, elle ne le pourra qu'en posant la question de l'être et en allant jusqu'aux limites du néant.

Mais nous voici en face de la difficulté fondamentale : que dire de l'être, principe des étants particuliers, si ces étants particuliers, par là même qu'ils sont, nous cachent l'être ? Cette difficulté, Heidegger laisse entendre qu'il la surmonte et qu'un peuple métaphysique comme le peuple allemand peut avoir une mission à l'égard du Geist...

M. Jean Wahl ne fait partie ni des thuriféraires, ni des détracteurs systématiques de Heidegger, c'est pourquoi, si Heidegger met en question l'être, M. Wahl met en question la question même de Heidegger et il le fait à la fois en historien de la philosophie et en philosophe. Son ouvrage n'est pas, en effet, un simple exposé des idées de Heidegger, il est une méditation critique s'exerçant sur les thèmes heideggeriens ou à propos d'eux, c'est pourquoi elle parvient à maintenir un contact permanent avec le texte sur lequel elle s'exerce et à conserver ses distances. L'idée d'être, et l'idée de néant, demande M. Wahl, ne seraient-elles pas de pseudo-idées ? M. Wahl souligne que Heidegger, dans son dernier ouvrage, *Zur Seinsfrage*, barre le mot Sein d'une croix afin de nous « protéger de l'habitude de considérer l'être comme une sorte de vis-à-vis se tenant pour soi et arrivant de temps en temps sur l'homme », n'est-ce pas là la consécration de la fin de l'ontologie ? Affirmer la fin de l'ontologie c'est, après avoir médité sur le nihilisme de Nietzsche, dire qu'il n'y a pas de pensée ni de doctrine de l'être, c'est se demander ensuite si l'idée d'être ne doit pas faire place à un sentiment de l'être. « Nous cherchons partout l'inconditionné, mais nous ne trouvons que des choses », disait Novalis, cité par Heidegger dans sa thèse sur Duns Scot, n'appartient-il pas à l'œuvre d'art de nous faire découvrir ce devant quoi nous échouons ? Que la pensée de Heidegger nous conduise à affirmer l'impossibilité de toute ontologie, doit s'appuyer sur une méditation du paradoxe heideggerien : il n'y a pas d'étant sans être et les étants nous cachent l'être. N'y aurait-il pas là un échec interprétable en termes jaspersiens nous ramenant à « l'idée de l'ineffable qui ne peut être décrit qu'en antithèses et en paradoxes » ? (2)

JEAN BRUN.

(2) Jean Wahl. — *Traité de Métaphysique* (Payot, 1953), p. 721.

L'ESSENCE DU PROPHÉTISME, par A. NÉHER (*Coll. Epiméthée aux P. U. F.*).

Déjà, par son « Amos », M. André Néher — à l'intention duquel une maîtrise de conférence de littérature hébraïque fut naguère créée à la Faculté des Lettres de Strasbourg — avait su apporter sa contribution fragmentaire à une étude renouvelée du prophétisme hébraïque.

Ce renouvellement est indispensable. La pensée occidentale a trop facilement pris l'habitude d'analyser le phénomène prophétique, soit sous l'angle purement sociologique, et c'est la tentation surtout laïque, soit sous l'angle presque uniquement parousique, et c'est la tentation surtout chrétienne.

A moins qu'ils n'aient cédé à la première de ces tentations et parfois, tout en y cédant, les écrivains juifs ont trop souvent cherché à opposer leur conception personnelle du prophétisme à celle du christianisme, pour être en mesure de se demander, préalablement à toute analyse, jusqu'à quel point eux-mêmes étaient d'accord avec la position du judaïsme traditionnel sur cette question. Par son dernier livre, M. Néher témoigne très nettement un effort pour faire parler la tradition juive elle-même d'un phénomène — le nabisme — qui la concerne au plus haut chef, et il nous semble tout à fait légitime de vouloir l'éclairer, ce phénomène, par la lumière même qu'il irradie.

Résumer cet ouvrage serait assez fastidieux : c'est une somme. Disons-en plutôt le principal mérite : il débarrasse le problème que pose le prophétisme à la pensée occidentale du xx^e siècle de nombre de préjugés, de fausses perspectives.

Par exemple, avant de formuler les catégories plus spécialement prophétiques de la pensée hébraïque, et pour éviter d'avance les confrontations naïves ou malveillantes du nabisme avec les prophétismes qui lui sont voisins dans le temps et l'espace, M. Néher, en bon érudit qu'il est, en passe la revue la plus complète. S'il s'applique à les décrire si substantiellement, selon les types qu'ils revêtent et les temps où ils se développent, c'est pour souligner combien ces types et ces temps sont étrangers au prophétisme hébreu, *par définition*. Habileté tactique de sa part, que de faire cette description avant celle du nabisme lui-même. Prudence dialectique qui, chez le lecteur, supprime à l'avance toute tentative de superficielle mise en parallèle.

Admironons aussi comment est précisé le rôle de la tribu de Lévi dans la nécessité d'unification sociale et chronologique que le prophète réclame au nom de l'Alliance comme au nom de la Loi. On nous rélute ici les vieux leit-motiv du genre « Les Hébreux devinrent monothéistes parce qu'ils étaient nomades », et on nous démontre que les institutions qualifiées de nomadiques, comme le léviticisme, ne furent pas la cause ou l'occasion du monothéisme hébraïque. Au contraire, c'est le monothéisme qui imposa aux Hébreux de telles institutions pour qu'elles en fussent la garantie.

Pour beaucoup d'autres points essentiels à la compréhension du phénomène prophétique, il y aurait lieu de louer. Mais où il nous

semble que l'ouvrage pêche, c'est dans sa conclusion. Manifestement, c'est trop M. Néher qui y parle, et pas assez la tradition juive dans toute la rigueur de sa logique propre. C'est trop à sa façon — trop « littéraire », trop vaguement — que l'auteur y détermine ce qu'on peut considérer comme la perpétuation du dessein prophétique en Israël. On reste sur sa faim.

Oui, on doit regretter qu'à notre avis cette conclusion n'ait pas su assez explicitement commenter ce silence de Dieu qui commence après Malachie et dure encore. Peut-être ce regret entache-t-il rétro-activement tout l'ouvrage. Car pour conclure plus systématiquement, M. Néher ne se devait-il pas d'ordonner tout autrement la matière de son sujet ? C'est probable.

Est-ce en effet prudence, ou peur de trop charger une œuvre déjà bien substantielle, mais M. Néher s'est pratiquement abstenu de désigner l'exigence qui conditionne le dialogue entre l'Homme et Dieu. M. Néher n'a pas parlé aussi systématiquement que nous l'eussions souhaité de la notion de *mérite* : il faut, selon la tradition juive, que l'homme *mérite*, pour que Dieu lui parle. Dieu et l'homme ne peuvent dialoguer que lorsque ce dernier a su se hisser sur le plan humain d'existence où la parole divine est audible. M. Néher a su très bien exprimer que ce qu'on appelle le silence de Dieu n'était dû qu'à la surdité de l'homme. Mais il aurait fallu aussi dire comment il se faisait que l'homme était sourd.

Pourquoi M. Néher n'a-t-il pas pu, ou voulu, expliquer que si c'est à l'époque où le canon biblique se clôt, qu'en Israël s'arrête la prophétie, c'est qu'alors il apparaît vraiment qu'Israël n'est plus présent dans sa totalité ? Était-il difficile d'expliquer que selon la pensée juive, Dieu ne peut plus parler, se révéler à un Israël partiel, amputé de dix de ses tribus ? Est-ce trop demander à un ouvrage sur le Nabisme, mais destiné au grand public, qu'il s'efforce de faire comprendre comment la révélation parlée à Israël ne saurait être que totale, puisque ce Dieu qui se révèle et parle à cet Israël est par définition l'ennemi des divinités partielles, c'est-à-dire des idoles ? Exige-t-on trop quand on reproche à M. Néher de ne pas montrer comment chacune des treize tribus est le support d'un des treize modes de souveraineté que la tradition juive reconnaît au Dieu total qu'elle définit ?

Oui, c'est peut-être trop demander, trop exiger. Car l'entreprise de M. Néher était dure : il lui fallait bien, n'aurait-ce été que par souci de style, sacrifier la netteté et la rigueur exhaustives à une clarté qui n'exclut que de temps en temps la profondeur, sinon l'authenticité, de l'information. Et après tout, à l'heure actuelle, l'« Essence du Prophétisme » a le mérite d'être sur cette question le livre le plus honnête et le plus informé. En dépit, ou peut-être même à cause des restrictions trop tatillonnes que nous faisons plus haut, cet ouvrage semble, en ce moment, le seul apte à être pour le public français, une excellente propédeutique, sinon une initiation, à la connaissance d'un aspect important de la sagesse propre à Israël.

MILAREPA OU JETSUN-KABHUM. Vie de Jetsün Milarepa, traduit du tibétain par le Lama KAZI DAWA-SAMDUP, édité par le Docteur W.-Y. EVANS-WENTZ. Traduction française de ROLAND RYSER (*Librairie d'Amérique et d'Orient, Adrien Maisonneuve, 1955*).

Nous connaissons la prestigieuse hagiographie du plus grand saint tibétain par la traduction de M. Bacot, parue en 1925. La version que nous devons à Dawa-Samdup et Evans-Wentz — éditeurs déjà, on s'en souvient, du précieux *Bardo Tödol* ou Livre des morts tibétain et des *Sept livres de la Sagesse* ou Yoga tibétain — est de beaucoup la plus complète. Elle contient près de cent pages de plus, compte non tenu des introductions respectives. L'étude liminaire du Docteur Evans-Wentz est d'ailleurs un remarquable résumé de l'histoire et des doctrines de la secte mahâjâniste Kargyütpa dont Milarépa a été le maître. C'est dire que la nouvelle édition — l'édition de Bacot étant d'ailleurs pratiquement introuvable — représente pour nous un document inestimable (gâté, on doit le regretter, par des négligences de style et même de typographie). La méthode adoptée, celle d'une traduction à peu de chose près mot-à-mot, donne au lecteur l'impression de n'être pas très éloigné du texte, qui passe pour l'un des chefs-d'œuvre, ou peut-être pour le chef-d'œuvre de la littérature tibétaine classique.

Vie prestigieuse s'il en fut ! Précédant de moins d'un siècle un Joachim de Flore — et n'est-il pas étrange qu'un même courant mystique parcourt à la même époque le monde entier en dehors de tous contacts humains directs ? — Milarépa, l'ascète des cavernes himalayennes, après avoir été un grand pécheur et un magicien noir, a réalisé toutes les expériences du yoga, aussi bien la chaleur intérieure et les divers tchakras que samâdhi, l'extase parfaite.

Mais par delà le génie poétique de l'inspiré qui improvise des stances mystiques dignes des *Cantiques hermétiques* de Jean de la Croix, ce qui est frappant pour le lecteur occidental c'est un parallèle étroit avec la vie de Jésus-Christ et aussi, en maint détail, avec la vie du Gaumata. Faut-il penser que la fable a arrangé la vie historique de Jetsün, que par exemple, la jalousie du pharisien Tasphu qui, mortifié par le Maître au cours d'un banquet solennel, suscitera sa mort, n'est que la réédition de la trahison de Judas ? La disparition du corps de Milarepa, sa résurrection en présence d'êtres surnaturels, ses manifestations postérieures (conformes à la doctrine des Bodhisatvas) et la véritable Pentecôte de ses disciples sous la forme de langues de feu pénétrant dans la tête, rappellent de trop près les Evangiles pour qu'on puisse, à première vue, nier toute influence. L'historien des religions aurait la part belle s'il cherchait en tout cela des mythes communs. Il faut sans doute se hausser bien au-dessus de pareil scepticisme et apercevoir ici comme là un haut exemple proposé à l'humanité souffrante et aimante.

PAUL ARNOLD.

LA PENSÉE CHINOISE, DE CONFUCIUS A MAO TSEU-TONG,

par H. -G. CREEL. Traduction française de JEAN-FRANÇOIS LECLERC.
(Payot, éditeur, 1955).

La version française de cet ouvrage d'un sinologue averti a une utilité évidente : elle « démysticise », si j'ose dire, les enseignements, erronément enveloppés dans une gangue tardive, des premiers philosophes chinois, avant tout, ceux de Confucius ; et elle rétablit autant que faire se peut, les chronologies et les filiations probables en rejetant notamment dans la période taoïste primitive (III^e siècle av. J.-C.), le livre dit de Lao Tseu, dont la personnalité s'estompe de plus en plus et qui ne fut presque certainement pas le contemporain et l'ainé de Confucius, comme le voudrait une légende bien accréditée.

Mais, dans cette tentative de clarification, l'auteur est, semble-t-il, allé beaucoup trop loin. Moderniste convaincu, considérant comme le dernier bien du progrès les conceptions psychologues et psychanalytiques encore en pleine vogue en Amérique, prenant comme une définitive du système idéal de gouvernement la démocratie américaine, le professeur Creel a omis — ou n'a pas saisi — tout l'aspect métapsychique ou métaphysique de l'enseignement d'un Confucius, d'un Mo-Tseu, d'un Mencius : le *gnōti seauton* de l'homme qui s'est vaincu lui-même et retrouve par ce chemin l'âme universelle, l'harmonie universelle à l'unisson de la musique et de la danse parfaites.

Trompé par l'attraction quelque peu naïve des Sages chinois pour le pouvoir temporel, il a perdu de vue qu'ils n'ont fait que tenter de mettre à la portée de tous un mode de perfectionnement individuel et il réduit leur doctrine, bien souvent, à une méthode de gouvernement qu'il juge par les normes de la démocratie moderne.

Il demeure toutefois que cet exposé dissipe bien des confusions et, par une critique serrée et une traduction nouvelle de textes célèbres, fait justice de mainte interpolation et dénonce plus d'une falsification qui encombrant l'histoire de la pensée chinoise. Ce survol nécessairement rapide — moins de trois cents pages — inspirera bien des réflexions sur le flux et le reflux des méthodes de gouvernement dans la vaste Chine. Si, comme le constate à juste titre le professeur Creel, l'ère des Classiques (confucianistes et pré-confucianistes) qui formaient jusqu'à la révolution communiste le fond de l'éducation chinoise, est définitivement close, l'histoire de la Chine a perpétuellement balancé entre la corruption éclairée et la contrainte moralisante. L'évolution qui s'accomplit sous nos yeux n'est pas sans rappeler des expériences passées depuis longtemps tombées dans l'oubli.

VARIETES

L'ITALIE — LA FRANCE — INCAS, MAYAS ET AZTEQUES.

Photographies de KURT PETER KARFELD (*Collection « Images du Monde », Edition des Deux Mondes*).

Les photographes contemporains nous offrent couramment des albums d'images en noir dont la qualité est remarquable, surtout par la *matière*, par les *sensations tactiles* qu'ils savent sélectionner, magnifier : la terre, les arbres et les feuilles, le grain des pierres, les lumières et les ombres, le brouillard ou la nuit deviennent une *substance photographique* dont, qu'on le veuille ou non, notre propre vision du monde extérieur est marquée. Mais je ne peux m'empêcher d'appréhender les photographies en couleurs. Elles me surprennent toujours, ou presque, puis m'irritent par un certain côté crayeux, par leur manque de profondeur. La « matière » des images en noir est comme écrasée, éliminée par un « plaqué » général. Leur artifice devient souvent agressif. Or, je viens de regarder longuement les trois albums de Kurt Peter Karfeld. Certes, ses photographies ne sont pas exemptes de critique. Elles sont trop poussées au noir. Grave défaut lorsqu'il s'agit d'un paysage de Menton ou de Viterbo, de Florence ou du Pérou. Elles donnent une *interprétation* de la vraie lumière italienne ou provençale, sa transposition quelque peu tragique, intéressante mais inexacte.

Cependant, K.-P. Karfeld y manifeste une grande sensibilité et une recherche de certaines atmosphères, comme celle du crépuscule. Sa vision est sous l'influence directe de la peinture : les paysagistes hollandais, les Vénitiens du XVIII^e, mais surtout Corot et Lorrain sont ses maîtres. On s'attarde à contempler une image de Karfeld, on s'y arrête comme on s'arrête devant un tableau. Robert Juffé, dont le texte sur l'Italie est le meilleur des trois, souligne que, comme le peintre, le photographe doit se limiter et renoncer à représenter toutes les images du modèle. Cinquante photographies ne décrivent pas l'Italie ou la France, pas plus qu'elles n'inventorieront le Mexique ou le Pérou. Elles font mieux : évitant les pièges du réalisme et du folklore, elles réussissent à ne pas figer un pays, mais à livrer, sous l'apparence de l'immobile, sa couleur et sa vie, ce monde changeant — « ukiyo » — que les graveurs japonais ont poursuivi à travers les lignes et que K.-P. Karfeld trouve dans le soir qui tombe et dans les nuages qui passent sur des toits.

PIERRE GUERRE.

(*La France*, texte d'Yvan Christ ; *l'Italie*, texte de Robert Juffé ; *Incas, Mayas, Aztèques*, texte d'II. Richelieu. Chaque volume cartonné, 50 reproductions en couleurs. Prix : 1.950 francs).

AUJOURD'HUI LA CHINE, par ERGY LANDAU (*Edit. Clairefontaine*).

La Chine, présentement, nous préoccupe. Nous n'avons pas le droit de ne pas nous intéresser, d'une manière ou d'une autre, à une expérience qui a pour enjeu le quart de l'humanité. Mais Pékin

n'est pas à la distance de Bruxelles ou de Madrid, et il nous est difficile de juger autrement que par les témoignages de ceux qui y sont allés. Or, la contrariété de ces témoignages est déroutante. Claude Roy nous a montré la libération d'un pays dans l'allégresse tandis que Robert Guillaïn décrivait une fourmilière triste d'individus vêtus uniformément de cotonnade bleue. L'un annonçait la disparition de l'antique culture chinoise, tandis que l'autre en décrivait l'épanouissement, et l'aboutissement, dans la jeunesse universitaire nourrie, logée, instruite par le Gouvernement.

L'album de photographies que préface Claude Roy est peut-être l'occasion pour nous, sinon la chance, d'y voir un peu plus clair. Ergy Landau nous propose près de deux cents images recueillies dans les fermes, dans les rues, dans les maisons. Elles s'intéressent toutes aux visages des hommes, aux gestes des hommes, aux rencontres des hommes (et des enfants : nombreuses photographies d'enfants). L'objectif va-t-il justifier son jeu de mots ? Là où je crois que l'image d'un monument, d'un défilé peuvent tromper, la preste image d'un enfant ne ment sans doute pas. La Chine nouvelle est axée sur la jeunesse : les deux tiers des photographies sont celles d'enfants ou d'adolescents ; et cette jeunesse est heureuse parce que, par nature, elle s'enthousiasme pour l'avenir. La vieille Chine est sans doute présente, mais inutile, dépassée, bousculée même. Arrivera-t-elle à s'intégrer ? J'ai l'impression qu'il est beaucoup trop tôt pour se prononcer. « La Chine que j'ai vue donne, avant tout, une impression de pleine existence », écrit Pierre Gascar dans le texte qui accompagne les photographies d'Ergy Landau.

S. R.

(Un volume cartonné).

ILE DE FRANCE, par EMILE HENRIOT (*Les Albums des Guides Bleus*, Hachette, éd.).

Contrée dont les limites sont difficiles à fixer, qui fut le jardin des rois de France et qui demeure la terre des châteaux et des parcs. Pays tout de finesse, « divers, fugace, inattrapable, aussi réel pourtant qu'un clair de lune », écrit Emile Henriot. Celui-ci, pour présenter les photographies de l'album, écrit des pages familières sur les heures calmes d'une petite ville au bord de l'Oise. En réalité c'est les compléter, car cette douceur de vivre, comment l'évoquer par des images ? Mais les photographies de Philippe Mallez suffisent à exprimer la noblesse des édifices, des toits, des perrons et des escaliers, et la qualité d'une lumière légère et tendre.

G.

MEXIQUE, PAYS A TROIS ETAGES, par A. T'SERSTEVENS (*Arthaud*).

Rien n'est plus difficile à écrire qu'un bon récit de voyage. Il faut éviter la littérature, du moins en apparence ; car la composition, pour éviter la monotonie, doit être soignée. Il faut être pittoresque, mais pas de parti-pris. Il faut faire partager au lecteur les spectacles et les sensations. Mais surtout il faut trouver le ton qui crée, entre

l'auteur et le lecteur, une sympathie immédiate. Nul autre que T'Serstevens ne sait mieux entraîner l'adhésion, et c'est avec beaucoup de plaisir qu'on le suit à travers le Mexique. Est-il toujours exempt de préjugés, libre d'intentions ? Sans doute il voyage très vite ; on sent qu'il n'est pas allé en profondeur. Mais, tel qu'il est, son livre nous donne les clefs d'un pays lointain et attachant. Pays à trois étages, non seulement parce qu'il y a les terres chaudes, les terres tempérées et les terres froides, mais parce qu'il y a trois étages de civilisation, la pré-cortésienne, l'espagnole et la mexicaine, comme il y a trois races, les créoles descendants des conquérants du xvi^e siècle, les métis et les indiens. De *pueblo* en *pueblo*, on suit T'Serstevens, qui a l'art de raconter, dans son vagabondage à la recherche des paysages, des images et des vestiges de l'art des Aztèques et des Mayas. La documentation photographique, en grande partie consacrée aux monuments, est très bonne et l'ouvrage bien présenté, agréable à voir et à feuilleter.

PIERRE COLLAVET.

SUR LA PISTE DES BETES IGNOREES, par B. HEUVELMANS
(*Plon, édit.*).

Au Moyen Age, les bestiaires étaient pleins de descriptions d'animaux invraisemblables, dragons, sirènes ou basilics. La science prenait pour argent comptant les histoires et les récits des voyageurs lointains, se parant ainsi d'un halo de rêve qui fut vite détruit, à partir de la Renaissance, par les premiers zoologistes modernes. Aussi, aujourd'hui, la Science manifeste-t-elle la plus grande méfiance à l'égard des bêtes ignorées, révélées avec plus ou moins de présomptions concluantes par les récits des indigènes ou par les observations des explorateurs. Et pourtant, B. Heuvelmans a raison d'estimer qu'il est temps de livrer au public les archives secrètes de la zoologie. Au siècle dernier, l'Okapi n'était-il pas tenu pour une bête mythique, le gorille des montagnes aussi, ainsi que le rhinocéros blanc et le grand lézard de Komodo ? On sait gré à l'auteur de cet ouvrage en deux volumes, dont la bibliographie témoigne d'une parfaite documentation, de nous révéler les mystères de l'Océanie, de l'Amérique, de la Sibérie, de l'Afrique, qui démontrent que « l'aventure zoologique n'est pas morte ». Parviendra-t-on à percer l'identité des bêtes à face humaine d'Indo-Malaisie, celle de l'homme des neiges de l'Himalaya, de l'ours nandi, terreur de l'Est africain, des serpents géants du continent vert ou de l'incroyable dinosaure de Nouvelle-Guinée ? Le livre de Bernard Heuvelmans est un véritable dossier, avec ses photographies, ses citations des sources, mais il est aussi un bilan des acquisitions zoologiques faites depuis Cuvier, et le roman des bêtes étranges. Les énigmes peuvent énerver la Science, peut-être lui donner mauvaise conscience ; à coup sûr, elles passionnent le lecteur.

P. G.

POUR SALUER
CREVEL



René Crevel (en 1923 ou 1924), par MAN RAY

POUR SALUER CREVEL

*Les bas-vivants demeurent
Les autres sont esclaves de l'amour
Comme on peut l'être de la liberté.*

Ces vers d'Eluard s'appliquent mot pour mot à René Crevel. Il fut un de ces esclaves victorieux et ne relève point du jugement de ceux qui lui survécurent. Pour les hommes de sa génération Crevel est inoubliable comme le remords. Le jour est pourtant venu où ceux-là même qui, selon Artaud, n'avaient point la prétention d'élaborer une œuvre mais de montrer leur esprit sont comme tout un chacun jugés voire jaugés selon leurs écrits, s'insèrent dans une époque, font en somme leur rentrée en littérature. C'est la plus invraisemblable ironie de ces revanches posthumes; elles insultent de toute façon à la mémoire qu'elles exaltent. Tels qu'en eux-mêmes ils n'eussent jamais consenti à être changés avons-nous le droit de procéder à la dissection des archanges ?

J'envie, et je plains ceux qui n'ont point à exorciser de tels scrupules. Ils peuvent, sans arrière-pensée, s'offrir le luxe de rendre hommage à qui n'en voudrait pas. Une certaine épaisseur de temps, la carapace de plomb des années les met à l'abri des radiations de Crevel. Ils décident en somme que Crevel est tombé dans le domaine public, et il est en soi étrange que cette image de chute s'associe à toute idée d'ascension littéraire. Qu'il ne puisse en être autrement, que tout message ne devienne effectif que dans la mesure où pour être exemplaire il se dépouille de sa virulence et de sa saveur voilà qui va précisément à l'encontre de la tentative de Crevel et illustre jusque dans leur victorieux échec le caractère démesuré de ses démarches. Qu'il ne témoigne désormais que par des livres c'est une satisfaction dérisoire qu'il eût a priori rejetée. J'imagine ses sarcasmes et ses insultes. Il faut de toute façon les imaginer quand on s'arroge le droit de faire l'éloge de Crevel. L'éloge serait sans portée s'il ne s'imposait pas ces limites. C'est au demeurant la seule méthode, il faudrait dire la seule excuse que puissent inventer les commentateurs de Crevel.

Le refus de toute littérature, dans la mesure où il était passé maître dans l'art d'écrire, caractérise Crevel. Il est insensiblement passé d'un certain dandysme, celui de ses premiers romans au fond gidiens à une attitude qui ne s'appelait pas encore l'« engagement » mais qui ne s'en fondait pas moins sur une expérience vécue. Son implacable lucidité, sa cruauté envers lui-même ont été les plus sûrs ferments de sa générosité. Il n'a atteint à tant de violence dans le pamphlet que parce qu'il se refusait à toute complaisance envers soi-même. Il est sans doute le seul Surréaliste à ne pas avoir été à proprement parler un poète, et de ne pas s'être livré au vertige des images mais à celui des idées l'a fait poète sur un autre plan. Nul plus que lui n'a donné « à la raison des ailes vagabondes » si bien que ses essais tels que *L'esprit contre la raison*, des pamphlets comme *Etes-vous fous* ou *Les pieds dans le plat* donnent l'impression d'être faits pour tous sinon par tous. Révolte et prise de conscience révolutionnaire coïncident un moment dans l'œuvre de Crevel, et la vie lui deviendra impossible le jour où il ne parviendra plus à les faire coïncider. Désinvolte certes jusque dans le désespoir Crevel fut ce dialecticien maudit qui ramenait tout à la sensibilité. Il avait triomphé du sentiment non de la sensibilité. En lui c'est la chair qui a été vaincue.

Entre les Grands du Surréalisme Crevel demeure un des plus grands. Dans l'ordre d'abord de la vie exemplaire parce que son drame est psychologiquement le plus pur, il ne doit sa perdition ou son salut qu'à lui-même. Il avait tout en effet pour être heureux, il ne s'est pas débattu dans la folie ou la drogue comme Artaud ou Gilbert Lecomte, il a ignoré l'angoisse et l'ascèse de Daumal; il ne semble pas avoir connu la misère physiologique, encore moins la misère matérielle. Sa tragédie est d'autant plus significative que c'est celle d'un homme comblé, elle n'a rien de sordide. On imagine René Crevel sous les traits que l'on a donnés à Lautréamont. Son œuvre, si violente soit-elle, respire la beauté, et il y a on ne sait quelle suprême élégance chez lui jusque dans la colère, les insultes et la scatologie. Prométhée sarcastique ou Pétrone du Nihilisme ? Ce sont là d'approximatives et combien littéraires images ! Mais puisqu'aussi bien Crevel entre-t-il dans le rang il n'est pas interdit de suggérer (au delà ou en deça de sa vie, de son suicide, de sa grandeur morale) des comparaisons empruntées à la littérature. Je crois par exemple sur la foi d'un roman comme *Babylone* que Crevel s'il avait consenti à vivre aurait pu devenir notre Joyce ou tout au moins notre Miller. Pour ce qui est de la poésie les revendications des pamphlets de Crevel me semblent avoir trouvé leur prolongement dans le lyrisme de Prévert. De toute façon Crevel a donné un ton, celui de la satire et de la colère au moment même où le cours des événements en faisaient pressentir la nécessité. Sans doute ne propose-t-il jamais de

solution, du moins est-il le maître du non-conformisme. Non une doctrine, un cri seulement mais à réveiller « les bas-vivants ».

Situation en porte à faux, dira-t-on aujourd'hui que celle de ces hommes qui, érigeant l'esprit contre la raison étaient à la fois persuadés que la condition humaine était sans remède et rejetaient cependant toute solution religieuse ou même métaphysique. De même critiquant avec une parfaite lucidité la société et son actuel désordre se refusaient-ils à tirer les conclusions logiques de leur raisonnement et à prendre parti. Nihilisme généreux qui par définition n'adhérait à rien et se consumait dans sa propre ferveur. Avons-nous le droit de taxer cette grandeur de stérilité ? Diamants ou scories ? Rien ne demeure qu'une parole, mais qui n'a point fini d'éveiller des échos. Le seul hommage digne de lui que nous puissions consentir à Crevel est de donner la parole à André Gaillard qui fut son ami et connût un destin analogue. L'étude de Gaillard que nous donnons ci-après fut écrite et publiée dans une revue quelques mois seulement avant la disparition de Gaillard. Nous pensons qu'elle permettra à ceux qui ne l'ont pas connue de se replonger dans l'atmosphère de la génération post-surréaliste. De toute façon c'est à des morts comme ceux-là, princes tous deux de « l'immortelle maladie », qu'il appartient de ressusciter les morts...

L. - G. GROS.

ANDRÉ GAILLARD

PORTRAIT CONTEMPORAIN : RENÉ CREVEL

*« Tu as froid, mais ne sais
ni mourir, ni pleurer ».*

(Détours.)

Oui, l'esprit a froid dans ces geôles où une morale figée, des lois caduques, des obligations formelles et vidées de leur justification première le condamnent à tourner.

Pleurer est le loisir des vaincus : nous n'en sommes par tout à fait là.

Mourir, peut-être, mais pour qui et pour quoi ? Quelle entité, en nous ou en dehors de nous, se ferait suffisamment aimer que nous puissions enfin nous vouer à elle, corps et âme réconciliés, accorder à son service nos rêves et notre besoin d'action ?

Ni tant de systèmes une fois pour toutes, ni Dieu qui ne se fait aimer ni comprendre et crève lentement en nous, ni l'une ou l'autre de ces patries dérisoires et hargneuses, ni le moi trop cultivé, ni l'art et ses recettes bourgeoises, ni le mirage d'une révolution qui serait aussi vaine que tant d'autres, ni les voyages en long, en large et en travers, en surface ou en profondeur, ni l'amour, cette menue monnaie de nos songes, ni les affaires, tout de même, cette honteuse application de notre génie d'invention.

Ni moi, ni vous. Ni rien, sans doute, en ce monde dont nous ne sommes guère.

Rien en ces jours de bassesse et de contradictions, de désordre et de faiblesses ; rien qui soit pâture à notre besoin de tout. Et si nous vivons, ce n'est que

d'espoir, d'un espoir qui n'est pas tout à fait absurde, et comme en l'attente d'une miraculeuse revanche.

Déjà certains ont renoncé : des religions com-modes leur ont promis qu'ailleurs le prix de leurs peines leur serait payé, et cette promesse a suffi à les consoler du présent.

D'autres, d'une grande volonté entêtée et qui ne souffre pas les compromis, cherchent sur cette terre même l'accomplissement des libertés absolues.

« Cette recherche est un drame », le drame éternel de l'esprit à demi-pris aux chaînes odieuses des médiocrités raisonnantes.

La grandeur des révoltés effraie les corps séniles qui croient avoir encore quelque chose à conserver. Les aveugles appellent des noms de malaise, romantisme, anarchie, mal du siècle, ou autres âneries, ce qui est la douleur d'une gestation ; ils ne se sont pas aperçu de la fécondation, comprennent mal les souffrances utérines présentes et n'en prévoient ni l'affranchissement ni le fruit.

Quand ils parlent d'équilibre, ils ne songent pas à cette extrême pointe inconnue vers laquelle il faut tendre, mais à des systèmes achevés et dont la recherche ancienne est l'histoire de tous les efforts créateurs, c'est entendu, de tous les dynamismes en travail, à la poursuite d'un équilibre perpétuellement instable, toujours sur le point d'être atteint, toujours rompu par les assauts contraires de l'élan vital et de l'élan mortel, mais dont la fixation définitive est un suicide. L'équilibre est pour moi la soumission à la fixation préétablie d'un état qui se présente à moi sous les apparences d'un point mort ou plutôt d'un sommet atteint, d'un lieu d'où aucune ascension n'est à rêver et duquel il ne peut plus être question que de descendre. A moins que de s'y endormir. Et ils y dorment, béats, sous la glace des perfections inutiles.

Que les orages désirés se lèvent, que les vieilles architectures s'effondrent, que sur leurs ruines se dresse une vie neuve où tout sera possible, même la mise de l'art individuel au service d'une collectivité — il suffit qu'elle en soit digne.

Alors les grandeurs de l'esprit libre réintégreront la vie physique et ces jeunes hommes qui luttent pour elles connaîtront l'étrange jouissance d'une communion aujourd'hui impossible.

Crevel est un de ceux qui semblent s'être voués le plus absolument à cette lutte pour la reprise des libertés prosrites.

Nous avons déjà vu dans *Détours*, comment la lassitude, le dégoût, l'impuissance à choisir, la haine des renoncements, l'écœurante facilité des évasions à portée de la main l'avaient conduit à un premier essai de solitude (une minute de bonheur sans renoncement).

Solitude, âpre et cher exil, seule défense contre le temps présent, mais dangereuse protection dont les grilles à jamais parfois se referment sur le moi, solitude qui es à toi-même et ton principe et ta fin, opium utile et détestable dont une goutte enivre, mais dont l'accoutumance exige ce chemin de feu des doses croissantes, solitude, miel et fiel, alcool et ciguë, c'est dans tes refuges que nous attendons l'aube.

C'est dans tes refuges dont les portes de sortie ne sont pas celles d'entrée que *Mon Corps et Moi* nous montre Crevel errant et à demi-perdu. Dans cette solitude où il a voulu s'évader non plus de lui, mais d'autrui, il songe à ses précédentes tentatives d'éparpillement, à ses essais d'abandon du moi en un corps ou un état étranger, et devant le souvenir de leur faillite, mesure combien il est toujours resté seul, et comme on ne se perd jamais complètement. Et comme il se retrouve éternellement seul, en lui et en dehors de lui, avec l'écho de ses pas aux chemins de ses sens. Et comme il n'a besoin de personne pour palper sa souffrance.

Des barrières auxquelles il se heurte, une des premières est naturellement cet ensemble de conventions qui se réunissent en art pour aboutir à la faussemonnaie des transpositions et qui, limitant la sincérité de l'individu, lui interdisent de s'accomplir profondément, le laissent jouer un instant avec les mensonges de la mémoire pour le plonger enfin dans un puits d'ennui.

Les livres rejetés, c'est aux recherches sexuelles qu'il va demander les clefs de la vérité. Peine perdue: il ne trouve chez autrui que des êtres combinés et le désir lui refuse une connaissance qui ne s'obtient que dans l'amour. Il est alors amené à chercher la libé-

ration dans le sommeil ou dans la mort. La route est de sang qui mène au pays des miroirs absolus, où le vrai ne se pèse plus aux balances du temps et de la mémoire, où le néant n'a pas de sens secret, où le moi s'affranchit du corps.

La nuit libératrice a déjà tendu son filet d'astres et l'esprit s'y élance dans la fumée montante des songes. Plus haut que nos lucidités logiques, voici l'homme parvenu à ces confins célestes où la pesanteur est un chant d'oiseau et les grincements de la chair, un écho perdu d'insensibles gravitations. Le jour vient couper cette corde à Dieu, mais il n'est plus si assuré que parfois l'activité de songe ne vienne l'envahir et mêler son réel à ses grimaces.

Enfin, lorsque le goût des nourritures terrestres vient assaillir à nouveau le corps, il n'est rien qui satisfasse sa faim : homme ou femme, chèvre ou chien, ni aucun de ces si faciles libertinages. La chair sceptique se retire et dans le plaisir cherche à nouveau la solitude. Et la contagion gagne l'esprit qui ne s'est point apaisé du prêt d'un corps.

Ainsi, c'est toujours la même impossibilité de communion. Jeux de sexe, jeux de cœur, jeux de main, rien ne distrait l'animal raisonnable hélas ! et pensant. Les rares consolations des nuits le livrent, davantage découragé, aux poings de sa raison lorsqu'elle reprend son implacable et entier exercice.

Les bonheurs impossibles, ce fonds de méchanceté qui gît au creux d'une chair angoissée, cette aspiration vers un dieu qu'on ne sait où placer, son insaisissable fuite, mère de haine, et ce goût du blasphème qu'elle entraîne, voilà les termes essentiels du désespoir sans limites issu du non-conformisme actuel et que Crevel veut bien, avec courage, avec sincérité, devant nous, mettre à nu. Le problème est posé sans dérobade. On y pressent déjà des solutions imaginaires ou non. De la terre ou du ciel.

Pour moi, je ne veux que rappeler, pour l'instant, ce long et lourd battement d'ailes de la mort qui traîne comme une connaissance essentielle aux pages de *Mon Corps et Moi* et lui confère une vertu de vérité devant quoi ne résistent ni le reflet de nos plaisirs, ni l'ombre de nos jours.

ANDRÉ GAILLARD.

(Octobre 1926, *Cahiers Libres*).

TEL QU'EN LUI-MÊME...

René Crevel... Quelles images, quelles résonances ce nom évoque-t-il en nous, aujourd'hui, plus de vingt ans après la mort brutale de celui qui le portait dans la vie ? Est-ce le beau visage, un peu étrange, un peu fermé, malgré les yeux si clairs, d'un garçon charmant, instable, brillant et volubile, qui fusait dans le Paris fiévreux de la première après-guerre ? Le jeune écrivain, parlant surréalisme et révolution, donnant des essais étincelants et corrosifs à toutes les petites revues de l'époque, s'arrachant, du plus profond de lui-même, quelques livres bouleversants, qui n'ont guère rencontré que l'indifférence, l'incompréhension ou la haine ? Le blond jeune homme, un peu trop élégant, aux mœurs assez compliquées, sorte de jeune premier proustien d'après-guerre, quittant le salon de telle mondaine excentrique pour courir les petits bars de la Bastille, sacrifiant sans enthousiasme à sa « libido non fixée », ou expérimentant les « alcaloïdes divers » ? Le grand malade, condamné dès l'âge de vingt-six ans à se morfondre la moitié de chaque année dans la froide solitude d'un sanatorium suisse, d'où il envoyait des lettres charmantes et enjouées, mais avec un fond de tristesse incurable, à tous ses amis ? L'âme généreuse, un peu trop candide, se dépouillant pour aider les victimes du fascisme européen, délaissant, vers la fin de sa vie, la poésie pour le communisme militant, s'efforçant d'écrire des essais de propagande, de parler devant des auditoires populaires ? L'homme de trente-quatre ans passés, revenu une dernière fois de son sanatorium à Paris, inquiet de sa santé toujours gravement menacée, ne pouvant pas se résigner au départ définitif de la jeunesse, tourmenté des problèmes qui l'obsédaient depuis toujours, voulant tenter un ultime effort pour accorder son exigence d'absolu au pragmatisme de l'action révolutionnaire, allant au-devant de sa « mort difficile » dans des circonstances qui semblent permettre des interprétations différentes, sinon contradictoires ?

Ces images composent-elles, tant bien que mal, la figure « éternelle » du jeune poète-romancier-pamphlétaire surréaliste et révolutionnaire, né avec le siècle, disparu trop tôt en 1935,

celui que Maurice Sachs a pu appeler « le jeune homme le plus « après-guerre » de nos milieux, et résumant en lui tous les travers, les qualités, les désordres, et la poésie « après-guerre » ? Ou derrière cette figure déjà légendaire de René Crevel, derrière le mythe du « plus beau des surréalistes », du martyr du suicide, y a-t-il, pour emprunter l'expression que l'on trouve souvent dans son œuvre même, « plus et mieux » ? Si oui, comment atteindre cette autre image, cette réalité plus pure, plus essentielle, plus significative ?

La biographie traditionnelle ne nous y aide guère. Car malgré nos efforts pour saisir la belle et tragique figure humaine de René Crevel dans son épaisseur, dans son dynamisme d'être vivant, à travers les souvenirs de ses amis, les documents « objectifs », les lettres, les événements extérieurs, cette figure s'estompe un peu pour nous, à mesure que nous interrogeons ces témoignages, forcément incomplets, souvent contradictoires. Ou plutôt, elle tend continuellement à céder la place à la figure légendaire ou mythique, moins inexacte peut-être qu'incomplète, infidèle, elle aussi, à force d'être incomplète, d'omettre l'essentiel. Une biographie d'artiste est sans doute une sorte de mirage ; elle peut être très belle, très attirante, mais n'explique, en fin de compte, ni le secret de l'homme ni, à plus forte raison, celui de l'œuvre.

Dans le cas d'un écrivain, pourtant, il y a une autre voie pour chercher cette figure « essentielle », non dans les méandres décevants de la biographie « objective », mais dans l'œuvre même. De René Crevel, comme de Baudelaire, de Rimbaud ou de Proust, l'image qui ne se fane guère, qui reste la plus fidèle, sans doute, à ce qu'il faudrait bien nommer la personnalité *essentielle* de l'homme qui a fait l'œuvre, c'est bien celle que nous offre cette œuvre même, pour peu que nous sachions la déchiffrer. Cette image, elle aussi, diffère pour chacun de nous ; elle dépend d'un échange entre nous et cette œuvre. Elle reste, quand même, moins éphémère, moins contingente, je crois, que celle composée d'après les souvenirs des amis de l'écrivain, d'après les documents objectifs, ou même d'après nos propres souvenirs s'il s'agit d'un homme que nous avons connu dans la vie. En tout cas, cette image ne nous éloignera pas de l'œuvre qui seule motive l'intérêt que nous prenons, en tant que critiques littéraires, à l'homme qui l'a faite. Refusant le faux dilemme du « subjectif » et de l'« objectif », on s'efforcera d'atteindre au sens organique, au sens total, d'une vie et d'une œuvre humaines.

Cette tentative, elle aussi, présente de grandes difficultés. Rien n'est moins facile, dans le domaine de la critique, que de préciser les rapports réels entre la vie de l'écrivain et son œuvre. Personne ne songerait à nier, sans doute, que l'œuvre d'un écrivain, comme tout objet de la critique, « soit en définitive le produit d'une histoire » (Roland Barthes, *Michelet*

par lui-même, p. 5). Mais une grande partie — peut-être l'essentiel — de cette histoire doit échapper à jamais au critique ainsi qu'à l'historien. Nous n'aurons jamais toutes les précisions qu'il nous faudrait, non seulement sur la vie « extérieure » de l'écrivain, depuis sa naissance jusqu'au moment où il termine son œuvre, mais surtout sur sa vie intérieure, consciente et subconsciente ou inconsciente), sur laquelle nous n'avons guère de prise « objective ». Vouloir expliquer l'œuvre par la biographie est donc hasardeux.

D'autre part, il est également hasardeux de vouloir trouver dans l'œuvre d'un écrivain, de simples « documents » sur sa vie. Non moins hasardeux, à mon avis, dans le cas d'un Stendhal, d'un Baudelaire, d'un Proust — ou d'un Crevel, — que dans le cas d'un grand brasseur de caractères et d'idées comme Balzac ou Dostoïewski. Dans le cas de Proust, en particulier, lequel se rapproche singulièrement de celui de Crevel, la marge est si étroite, entre la vie de l'homme qui a créé l'œuvre, et cette œuvre même, que l'on risque de tout méconnaître de ce qui fait la valeur insigne d'*A la recherche du temps perdu*, si l'on s'obstine à chercher dans ce grand roman des documents sur la vie au jour le jour de l'auteur, si on le lit comme la simple transposition romanesque de données autobiographiques.

Mais il y a bien dans le roman de Proust — c'est ce qui en fait le prix pour beaucoup d'entre nous — une figure d'homme qui prend forme, peu à peu, en notre esprit, en notre imagination, et qui nous accompagne, familièrement, dans nos lectures répétées ; il y a une conscience humaine, une image spirituelle de l'homme qui ne se fane guère, qui reste plus fidèle, en somme, à la personnalité *essentielle* de l'auteur, que la figure assez triviale, par trop contingente, que nous propose la biographie « documentée » de Marcel Proust.

De René Crevel, comme de Proust, la figure qui compte, à nos yeux, c'est celle que nous apprenons à connaître dans ses livres. Tous les écrits de Crevel tirent leur plus grand intérêt, d'autre part, de cette révélation de la personnalité *essentielle* de l'auteur, que l'on ne trouve nulle part ailleurs. C'est cette révélation intime, bouleversante, avec le ton si particulier qui l'incarne qui font l'unité profonde de l'œuvre de Crevel dont la composition s'étend sur les quinze années du passage de l'auteur dans l'univers de l'écriture. Cette personnalité *essentielle* révélée par et dans le langage de l'écrivain n'est pas du tout la même chose que le personnage plus ou moins figé qu'essaient de dégager les études biographiques traditionnelles. Chez Crevel, sans aucun doute, il y a encore moins de décalage que chez Proust, entre la figure de l'homme telle que nous pouvons l'imaginer d'après les documents objectifs, les lettres, les événements de sa vie, les souvenirs de ses amis, et la personnalité profonde, « *essentielle* », que nous saisissons dans l'œuvre même. Crevel, en effet, reprochait à

Proust d'avoir « transposé » son expérience intime dans son roman, et d'avoir risqué, ainsi, de fausser tout le sens de son œuvre géniale. Ce reproche est mal fondé, je crois, en ce qui concerne Proust, et sans doute faux dans son principe même. Car le critique a toujours tort de vouloir juger de la vérité, de la valeur d'une œuvre romanesque d'après la correspondance matérielle entre les événements et les personnages de la vie réelle, qui servent de point de départ, et les personnages et les événements romanesques qui vivent, grâce au verbe créateur de l'auteur, sur un tout autre plan. Crevel, lui-même ne saurait se soustraire à ce reproche, s'il était valable, car il y a des « transpositions » dans ses romans à lui, il y a des éléments fictifs où l'imagination, l'invention jouent un rôle, à partir des données de l'expérience vécue. Tout en empruntant, comme les autres romanciers, des éléments de ses livres à une réalité qu'il « transpose » ou transforme selon les nécessités internes de son œuvre, afin d'être plus fidèle à sa vision intérieure, à son style propre, Crevel s'éloigne peut-être moins que la plupart des romanciers, moins que Proust même, de l'expression directe de sa vie propre, de son moi intime. Même réduit, pourtant, le décalage ne cesse point d'exister ; il y a toujours une marge, un petit espace vide, entre l'auteur et le texte écrit. Le romancier qui s'extériorise dans ses personnages reste toujours un peu *derrière* ce qu'il projette devant lui, il crée forcément quelque chose qui est *autre*.

Il ne s'agit donc pas, de comparer l'image de la personnalité « essentielle » de René Crevel, communiquée directement par son œuvre, avec Crevel tel qu'il a pu être « réellement », dans la vie. Même s'il était possible de cerner ce dernier, de le saisir « objectivement », en dehors des créations de son esprit, en dehors de sa légende (qui existait déjà, remarquons-le, dès son vivant, et dans son entourage immédiat), même si telle confrontation était possible, cela ne nous intéresserait guère, ou, du moins, pas au même titre. Ce qui importe, c'est de nous rendre sensibles à l'univers intérieur qui se fait jour à travers le langage de l'écrivain, de saisir la profonde unité imposée à l'œuvre et à la vie de Crevel par certaine façon qu'a l'auteur en propre de percevoir et de projeter en dehors sa vision du monde.

Ce qui vit toujours de René Crevel, ce qui est prêt encore à revivre, malgré vingt ans de méconnaissance et d'oubli, c'est la voix qui nous parle, dans ses écrits, des « questions essentielles », c'est l'image qui parvient à se former, d'abord, à se communiquer, ensuite, dans les pages que cet homme complexe et tourmenté a arrachées au plus intime, au plus trouble et au plus pur de lui-même, à cette partie essentielle de lui-même qui ne trouvait guère l'occasion de se libérer, de s'exprimer, dans une existence assombrie par le dualisme

angoissé, par la solitude incurable, par tous les ennuis — petits et gros — de la vie quotidienne. C'est bien cette vision intérieure — que seul l'artiste, grâce au don du style, peut projeter en dehors, communiquer à d'autres hommes — qui caractérise ce que l'on peut appeler la personnalité fondamentale, l'essence individuelle, d'un homme.

C'est aussi cette vision, mieux, la traduction verbale ou plastique de cette vision, saisie en dehors de toute préoccupation biographique, qui fait l'intérêt capital, sinon de toute œuvre d'art, au moins de toute œuvre d'art « moderne ». Au fond, n'est-ce pas cela que nous cherchons, nous autres « modernes », dans toutes les œuvres, de tous les temps ?

Dès le départ, semble-t-il, René Crevel avait le sentiment d'être un spectateur de la vie, de sa vie, impuissant à y participer pleinement, malgré son désir ardent — mais un peu ambivalent — de « s'y perdre » pour « se retrouver ». Il aura été toute sa vie, ce « quatorzième convive » qu'il évoque dans *Les Pieds dans le plat*, ce spectateur « vêtu d'un manteau d'invisibilité » (p. 213), et qui, « durant trente-deux ans, vingt-quatre heures par jour, du 1^{er} janvier à la Saint-Sylvestre, a dû supporter d'être lui et le spectateur, enfermés tous deux, sous un seul nom, dans un même sac de peau, sans issue qui permît à l'un d'échapper à l'autre, même au cours des nuits, des rêves » (p. 216). Dès son adolescence, dès son enfance même, ce « quatorzième convive » que fut Crevel était en proie au mal de solitude, qu'il choisit, sans doute, dans le sens sartrien, puisqu'il le reconnut pour incurable. Comme chez beaucoup de jeunes gens, depuis le romantisme, ce mal de solitude est étroitement lié, chez Crevel, au sens aigu du dualisme, au désir impérieux de « se voir et de se sentir », et, en même temps, à l'aspiration fiévreuse de s'exorciser, de se dépasser, soit vers l'univers de l'absolu, soit — plus modestement — vers le monde d'autrui, le monde des autres. Aspiration impossible à combler, d'ailleurs, sans le sacrifice préalable de l'individualisme qui la motive.

C'est là un drame banal, si l'on veut, c'est le drame romantique essentiel, bien connu de tout être trop sensible qui se rend compte, dès l'enfance, du décalage entre le rêve et la vie quotidienne, entre la conscience et le corps brut, entre l'« Esprit » et la « Raison ». Mais chez les poètes « maudits » (que l'on devrait plutôt appeler, selon Crevel, les poètes « bénis ») — un Lautréamont, un Rimbaud, un Artaud, un André Gaillard, un René Crevel — ce drame atteint à une note si aiguë, si pénétrante, qu'il cesse de nous paraître banal. Chez les jeunes gens de cette race, le drame lancinant de la solitude humaine nous émeut, nous bouleverse, pour peu qu'on se laisse aller à écouter les paroles, les accents de voix, qui le traduisent, à regarder bien en face les images qui nous l'imposent dans toute son horreur.

A réfléchir aux titres que René Crevel a donnés à ses œuvres principales, on commence à entrevoir le « réseau organisé d'obsessions » ⁽¹⁾ qui fonde l'unité, la cohérence de cet être torturé, écartelé par le dualisme, en proie dès l'enfance au mal de solitude, essayant de s'en guérir, mais sans conviction, découvrant ses responsabilités, voulant les assumer, s'efforçant de s'engager dans le monde des autres, avec les autres, mais ne pouvant jamais avancer plus loin, sur cette voie, que le point d'où il criera sa haine du vieux monde bourgeois, dénoncera les tares de cette société pourrie, poussera comme un « cri précurseur de l'écroulement total », et, par moments, exprimera son aspiration vers la liberté, la beauté, le mystère plein de promesses, d'un « monde nouveau » dont il avait eu la vision, au début de ses recherches littéraires, devant une toile de Chirico, mais qui semblait s'éloigner de lui, à mesure, malgré son « acharnement à chercher ».

Pour bien saisir cette thématique, pour mettre en lumière la personnalité « essentielle » de René Crevel, ainsi que le sens humain, la valeur de témoignage de son œuvre, il convient d'étudier de près ses écrits, en tenant compte de leur ordre chronologique, sans toutefois se rendre esclave de la chronologie et de la méthode analytique. Car si l'univers intérieur de Crevel se forme, à mesure qu'il se dévoile, dans le temps, il n'est pas douteux que tout existe, en germe, dès le départ. Certaines obsessions, certains thèmes — les plus essentiels — se dégagent d'abord, dominant surtout dans les premiers livres, pour céder les feux de la rampe, après, à d'autres préoccupations, sans pour cela jamais disparaître de la vie intime, de l'œuvre de cet être qui restera toujours le complice secret de son propre mal de solitude, même dans ses efforts les plus acharnés pour le dépasser.

Sans la moindre envie de reprendre à mon compte les méthodes des historiens positivistes, qui divisaient volontiers la vie et l'œuvre des écrivains en tranches rigoureusement chronologiques qu'ils prétendaient ensuite nous imposer comme des vérités objectives, je voudrais suggérer, avec toute la souplesse requise, que l'on peut saisir un certain *mouvement* dans la mise en jeu des mythes personnels, des obsessions intimes de Crevel, et cela en accord avec son expérience douloureuse de la vie, à travers les quinze ans de son passage dans le monde de l'écriture. Ce mouvement, réflété dans toute l'activité de Crevel, mais qui trouve, sans aucun doute, son vrai sens dans les textes que cet homme écartelé arracha au plus intime, au plus profond de son être, nous permet d'envisager trois « stades » — sans solution de continuité entre eux et non soumis à l'irréversibilité du temps — dans la vie morale de Crevel ainsi que dans son œuvre.

(1) Cette expression est de M. Roland Barthes.

Il y a d'abord le stade où Crevel est surtout préoccupé de l'effort de « se voir et de se sentir », de rechercher son « moi » fondamental, de se saisir, tel qu'il est, en dehors de tout apport du monde extérieur, de l'histoire, de la culture, l'effort — disons plutôt, le rêve impossible — de son cœur de « s'entendre battre », c'est-à-dire, le désir de se connaître comme *essence*, sans, pour autant, cesser d'*exister* dans le dynamisme de la vie. Avec un certain nombre de textes parus dans des revues littéraires à partir de 1921-1922, les trois premiers romans de Crevel ressortent de ce stade : *Détours* (1924), *Mon Corps et Moi* (1925), *La Mort difficile* (1926). Tous les autres thèmes que l'on peut trouver dans les œuvres de ce premier stade prennent leur vrai sens, à mon avis, de leur place dans le « réseau organisé d'obsessions » de Crevel, dont la principale, sans aucun doute, est l'obsession du « moi ».

Le deuxième de ces romans, au titre extrêmement significatif — *Mon Corps et Moi*, — est certainement le livre-clé de toute l'œuvre, ainsi que de la personnalité essentielle, de René Crevel. Ce livre lucide et beau, mais déprimant, pose le problème fondamental du dualisme et de la solitude, le problème de l'« angoisse foncière », du « mal de vivre » ; l'auteur-protagoniste examine ce problème de tous les points de vue possibles, finit par constater son impuissance à le résoudre. Dans ses autres livres — non seulement *La Mort difficile*, qui appartient essentiellement au même stade moral et chronologique, mais dans les suivants, que je range sous des rubriques différentes — Crevel ne fera que se débattre contre ce même problème déchirant, essayant de le dépasser ou de s'en exorciser par la transfiguration esthétique (qui pour lui ne sera jamais qu'une fausse solution), par le désir de faire confiance au beau mythe surréaliste, enfin par la volonté de rejoindre autrui, ou les autres, en s'engageant dans la lutte sociale et politique sous les auspices marxistes.

Ce sont ces efforts d'exorcisme et de dépassement qui marquent le deuxième et le troisième stades de l'évolution morale et littéraire de Crevel. L'élan surréaliste, s'ébauche déjà dans certains textes du premier stade, mais ses lignes de force se dessineront surtout dans *L'Esprit contre la Raison* (1926-1927) et dans le roman *Babylone* (1927). Crevel voulait s'ouvrir au message du « surréel », se rendre docile aux courants « souterrains » de la vie, ressentir quelque élan susceptible de le porter vers le « point suprême », où la vie répondrait enfin, à l'infini désir humain. Mais cela tournera, en fin de compte, au symbolisme stérile, à la transfiguration esthétique de l'amère conclusion de *Babylone*.

La déception s'exaspérera, la tension du désespoir deviendra presque irrésistible ; alors « un cri précurseur de l'écroule-

ment total » ⁽²⁾ se fera entendre. Désordre et folie, y a-t-il autre chose dans le monde des hommes ? Peut-être qu'au centre, au « point suprême » mythique, il n'y a que chaos ou néant. La rage de détruire afflue, la colère devient grinçante. Mais Crevel ne cède jamais tout à fait au pessimisme intégral d'un Céline, à la folie d'un Artaud ; il ne se résigne jamais au mal. Voilà donc un nouvel élan vers les forces « souterraines », l'espoir d'une vie plus affranchie de la tyrannique « Raison », à la fin d'*Etes-vous fous ?* (1929), dans les pages ardentes du *Clavecin de Diderot* (1932). Bientôt Crevel se ralliera à la révolution, essaiera de travailler dans les cadres marxistes, délaissera la poésie — à contre cœur, — se voudra « écrivain engagé » (avant la lettre), dans *Les Pieds dans le plat* (1933), dans ses derniers essais.

Mais René Crevel ne saura jamais dépasser, définitivement, son dualisme, sa solitude, ce « mal dont nul ne saurait guérir » ; il ne pourra pas, ne voudra pas, au fond, s'exorciser de ses obsessions familiales. En juin 1935 il aurait pu dire, comme il l'avait déjà écrit, en 1925, à la dernière page de *Mon Corps et Moi* :

Si je suis victorieux de moi, ou si j'ai durant quelques minutes l'impression de l'être, ma victoire est une simple victoire à la Pyrrhus.

La bataille achevée, la comédie finie, je suis seul, les mains vides, le cœur vide.

Je suis seul.

A cet homme malade, affolé de voir la jeunesse en train de l'abandonner à jamais, de plus en plus dégoûté d'un monde où sa soif de rigueur, de beauté, de pureté ne trouvait pas son compte, acculé au désespoir par l'échec de toutes ses tentatives — par la voie surréaliste et la voie révolutionnaire — de s'exorciser de ses démons familiers, de dépasser son dualisme et sa solitude, il ne restera plus qu'à « Ouvrir la porte ». Déjà en 1925, presque au début des recherches acharnées dont les textes qu'il nous a laissés font le compte rendu moral, René Crevel avait compris que la seule « solution », pour lui, sinon pour tous les hommes, c'était la mort volontaire :

La vie que j'accepte est le plus terrible argument contre moi-même... J'ai voulu ouvrir la porte et n'ai pas osé. J'ai eu tort, je le sens, je le crois, je veux le sentir, le croire, car ne trouvant pas de solution dans la vie, en dépit de mon acharnement à chercher, aurais-je la force de tenter encore quelques essais si je n'entrevois dans le geste définitif, ultime, la solution.

(2) Cette expression est de M. Léon-Gabriel Gros, qui l'applique à l'ensemble de l'œuvre de Crevel.

Sans espérer apporter la clé inédite qui éclairerait définitivement le « mystère » — si mystère il y a — du suicide de René Crevel, il nous faudra interroger le sens de cette mort brutale, dans la perspective du « réseau organisé d'obsessions » de cet homme, par laquelle nous nous efforçons de mieux comprendre sa personnalité essentielle et son œuvre. Le thème de la mort, et surtout celui de la mort volontaire, est parmi ceux qui obsédaient René Crevel depuis la fin de l'enfance, peut-être même depuis la première enfance. Mais, ne croyant à aucune survie, convaincu qu'il fallait faire sa partie dans la vie, Crevel pouvait-il envisager la mort — volontaire ou pas — comme autre chose qu'« un pis-aller... où qu'on aille ? » (3).

Mais sur un autre plan, la mort d'un artiste, d'un poète, est-elle jamais tout à fait définitive ? On pense aux lignes bien connues sur la mort de Bergotte, dans le grand roman proustien ainsi qu'aux « métamorphoses » des œuvres d'art, telles que Malraux nous les évoque. La voix de René Crevel, que l'on n'écoutait que distraitement lors du vivant du jeune écrivain, que l'on n'entend plus guère depuis une vingtaine d'années, s'est-elle tue à jamais ? On peut en douter. La « solitude » où on a laissé son œuvre, depuis les âpres débats provoqués par le suicide de Crevel, nous semble justement trop volontaire, trop extra-littéraire, si l'on peut dire, pour être vraiment sans appel. Cette œuvre existe, malgré tout, elle est toujours vivante, prête, du moins, à ressusciter, à revivre, pour peu que nous nous tournions de son côté. Déjà quelques jeunes commencent à découvrir chez Crevel, passant outre aux complaisances pour la menue monnaie de la fantaisie verbale qu'il devait aux années 20, la voix émue et émouvante du poète-romancier qui n'a jamais voulu renoncer ni à son inspiration ni à sa colère, qui a gardé jusqu'à la veille de la mort la fougue, la jeunesse passionnée, la volonté d'aller jusqu'au bout de notre triste monde pour briser les barrières qui nous empêchent d'atteindre à un « monde nouveau ».

CARLOS' LYNES.

(3) D'après un petit article du *Vendémiaire* du 3 Juillet 1935, commentant le suicide de René Crevel, celui-ci aurait dit, trois ou quatre ans auparavant, à un voisin de sana, en Suisse, qui parlait de se suicider : « La mort n'est jamais qu'un pis-aller... où qu'on aille ».

AU CARREFOUR DE L'AMOUR, LA POÉSIE, LA SCIENCE ET LA RÉVOLUTION

Une seule goutte de peur et c'est tout un océan de férocité. Nous savons à quel crime ne craignent point de recourir les bénéficiaires de l'iniquité sociale. Ils ne songent qu'à réprimer, opprimer, comprimer, figer par la menace, glacer par l'épouvante, paralyser par les sévices, aveugler sous les coups d'un obscurantisme plus ou moins officiel ce qui, déjà, s'agite, brûle, court, comprend. La religion, durant des siècles et des siècles, a été déléguée à ce joli travail. Par des simulacres et tout un appareil sacramental, elle forçait l'homme à des replis autopunitifs. « Inclinez la machine », conseillait Pascal dans l'une de ses recettes de cuisine janséniste. L'agenouillement, les pratiques expiatoires, même hors des lieux et du temps de l'Inquisition, toujours, perpétuent la mémoire des meurtres rituels et organisent l'effroi pour dominer. La mort se trouve exaltée aux dépens de la vie. Pour le masochisme chrétien il n'y a jamais eu de progrès qui ne fut un péché. A tout seigneur tout honneur. Dès l'aube de la révolution française le pape condamna la Déclaration des Droits de l'Homme. Aujourd'hui, dans un monde en trop lente voie de laïcisation, les grands prêtres du capital, comme jadis les pères des plus sanguinaires églises, exaltent des abstractions meurtrières et célèbrent leur culte. Pour que leurs victimes demeurent asservies, d'un moyen de libération concrète, ces messieurs feront une fin en soi. Ainsi exaltent-ils le courage pour le courage, comme si le courage de l'homme pouvait avoir d'autre but que l'amélioration matérielle et morale de son sort, comme si les mouvements qui expriment ce courage devaient être contre le corps, contre l'esprit, comme si la vision des choses devait être séparée de l'œil qui les perçoit et les notions désintégrées du cerveau qui les pense.

Rien que du macabre dans les uniformes dont les dictateurs affublent les mercenaires plus ou moins conscients des puissances d'argent : chemises noires en Italie, chemise couleur de scories intestinales en Allemagne, tête de mort au brassard des francistes. Voilà trois coquets aspects de la réaction.

Ce n'est pas un simple symbole d'efforts que l'infime minorité des exploiters exige de l'immense majorité des exploités. Les agents de cette basse police dont les ordonnances constituent la morale réactionnaire ne reculent jamais devant le meurtre. De toute leur férocité, la hargne et l'avarice osent se réclamer du passé pour en faire échec, obstacle au devenir.

Derrière le monceau de conflits que ne cesse d'accumuler le désordre économique, sur les décombrés d'une société à son déclin, quand même, plus loin que l'horizon et l'habitude, éclate un soleil de soufre et d'ardeur. Le suaire des temps révolus ne saurait ensevelir l'astre révolutionnaire, pas plus que la nuit empêcher le jour de poindre ni le froid minéral arrêter le feu qui jaillit d'entre deux cailloux frottés l'un contre l'autre.

Ainsi tout le sang qui se répand, qui se fige pour paver l'apocalypse impérialiste, doit se résorber en son contraire. Après tant de pourriture, d'assassinats, la décomposition, toujours, se recompose, le confus se clarifie. Ainsi, naîtra, vivra, prisme à la fois unique et innombrable, la société sans classes, sans églises, sans frontières, dont l'aube, à notre Orient sur un sixième du globe, a déjà recouvert de sa jeunesse la marquerie disloquée, décolorée, des impuissances, des vieilleries, de l'insensibilité.

Sur les cinq autres sixièmes, l'action intellectuelle se définit comme une réaction à la réaction et contre la réaction. L'homme, pour s'affirmer, nie ce qui le nie lui et sa pensée. En ce sens, rien de plus positif que les contestations, les désaveux, les reniements de Dada, mouvement international au lendemain de la guerre. C'est alors que, venu de Zurich à Paris, Tristan Tzara affirmait : *Il n'y a que deux genres, le poème et le pamphlet*. Depuis quinze ans, la production artistique et littéraire s'est chargée d'illustrer et de démontrer plus d'un théorème à partir de cet axiome. L'auteur de *M. Aa l'antiphilosophe* avait très opportunément quitté la Suisse neutre pour la France triomphante. *Mais l'absence de système est encore un système*, notait M. Aa, l'antiphilosophe lui-même.

Aussi, quelques années plus tard, les recherches, l'expérimentation, les découvertes surréalistes firent-elles suite au refus de Dada.

Après le « non » qui avait visé, atteint, réduit en poudre les prétentions et les connivences des petits et grands maîtres de la floriture, voilà que, d'un sol naguère encore habillé des plus lourdes pierres, soudain s'élançaient d'implacables transparences dont les fleurs n'allaient se refuser à personne. Au carrefour de la poésie et de la révolution, Paul Eluard eut le mérite d'être le premier à citer la phrase de Lautréamont depuis si souvent reprise : « *La poésie doit être faite par tous et non par un* ».

Marx avait constaté : *le capitalisme ne se suicide pas, on le suicide.*

Et certes, jamais, de gaité de cœur, le fouillis caduc, les grimaces traditionnelles n'accepteront de disparaître sous une bouche à lèvres d'arc-en-ciel. Que l'ombre, aujourd'hui, ici, festonne une lumière encore lointaine et déjà proche dans le temps et l'espace, il ne s'ensuit pas, bien au contraire, qu'il faille lâchement se résigner à perpétuer la sinistre gloire des laves refroidies. Pour l'esprit, la vie c'est, d'abord et toujours, cette colère qui de son phosphore, ressuscite, unique espoir de l'homme, ce fleuve jamais le même où Héraclite, en pleine harmonie grecque, découvrit que nul ne pouvait se vanter de s'y être baigné deux fois de suite.

A l'immortelle jeunesse des eaux, les rives répondent par ces torrents d'invisibles mais non moins réelles énergies dont la science moderne s'emploie à percer les mystères physico-chimiques pour en connaître, dominer, utiliser les élans tout comme la psychologie contemporaine décèle, explore, conquiert les montagnes de mouvants désirs, cueille les geysers inavoués, les coraux de l'inconscient que, dans son hypocrite immobilité, la surface ne laissait guère prévoir au sein des profondeurs.

Rimbaud, le premier, sut, en se faisant voyant, trouver le salon au fond du lac. Ce salon n'a pas voulu se limiter à ses seuls murs, à son propre appareil. Il s'est élargi, creusé, multiplié jusqu'à devenir une ville où le secret cesse d'être un masque, pour offrir les traits de la révélation. *Capitale de la douleur.*

Paul Eluard a ouvert toutes grandes les portes de la plus intime cité à même *l'amour, la poésie*.

Ainsi, à la trop classique fable de Psyché qui perdit l'amour pour l'avoir voulu connaître, s'oppose la réalité de la créature aimée. Un visage, *visage perceur de murailles*, se révèle et triomphe *au défaut du silence. A moudre le chemin au carrefour des regards*, le poète découvre une femme toujours nouvelle. *Elle est future*. Rencontre du présent et du lointain. Rencontre de l'espace et du temps. C'est bien là, c'est bien alors que, selon la rigueur inspirée d'André Breton, *la beauté sera convulsive ou ne sera pas*.

Espace-temps, temps-espace, quatre points cardinaux ne sauraient les retenir, les clouer, les écarteler au sol, non plus que douze chiffres obstinément romains au cadran d'une horloge.

La veille cesse de bafouer le sommeil. Conscient et inconscient ne se regardent plus comme chiens de faïence avec des yeux d'antinomie. Nul maître-chanteur n'ose menacer l'explorateur des deux rives ni le mettre en demeure de choisir entre optimisme et pessimisme. Si les plus noirs rochers soudain fleurissent de clarté, ce n'est certes point pour que leur trouée se laisse obstruer par des cortèges d'œdèmes bénisseurs ou des catafalques drapés à larges plis de renoncement. Les grands airs nietzschéens sont à jamais passés de mode. L'amour a fini de se prétendre par delà le bien et le mal, mais, très simplement, l'amour fait de tout mal un bien et du moins un plus. Prisonnières de leur jupe d'ataxie, les vieilles morales crèvent sur place.

Pour l'esprit, comme le proclamait André Breton, dès le *Premier Manifeste du Surréalisme*, la *possibilité d'errer est encore la contingence du bien*.

L'inspiré, dont Eluard nous offre le portrait, est
Un homme qui s'est trompé d'étage de porte de clef
Pour mieux connaître pour mieux aimer.

Poésie — moyen de connaissance. La vérité mène un troupeau de buissons ardents. Les états d'âme n'ont rien à voir avec des paysages figés. Au lieu d'épaves, la marée affective apporte les fruits vivaces du désir. L'intuition rayonne. La science n'est point dupe des apparences mécaniques. Le monde moderne ne se résume pas dans son acier : *Espace-mollusque*, déclare Einstein.

Là où se fanaient un décor transcendantal, un esthétisme à priori, là où des cadres absolus préten-

daient s'imposer et limiter les battements du cœur et les oscillations des forces, un rythme ondule de surprise en surprise :

Où commence le paysage

A quelle heure

Où donc se termine la femme

Le soir se pose sur la ville

Le soir rejoint le promeneur dans son lit

Le promeneur nu

Moins gourmand d'un sein vierge

Que de l'étoile informe qui nourrit la nuit

A la fois quotidiennes et éternelles, telles apparaissent les rencontres qui jalonnent la courbe dialectique dont l'élan charnel ne se laisse ni arrêter ni entamer par les bistouris de l'analyse.

●

Socialisme scientifique. Le socialisme *par et pour* la science. La science *par et pour* le socialisme.

Le calcul des probabilités sentimentales, l'algèbre des nuances, le hasard objectif ignorent les propriétés abusivement individuelles, dédaignent les injonctions et les pièges à loup qui ont, pour amorce, le très célèbre cheveu coupé en quatre ou sa rusée femelle la poire coupée en deux. Hegel se refusait à voir dans l'esprit *un sac à facultés*. En titre au second de ses livres, Eluard affirma : *Les nécessités de la vie et les conséquences des rêves*.

Dix mots très simples, les dix doigts de l'évidence poétique révélaient, de la part du sourcier aux mains de lumière, la volonté de tordre le cou au veto bicéphale dont, tour à tour, l'une et l'autre gueules se hérissaient d'aboiements et, tous crocs dehors, défendaient à l'homme soit de sortir de lui-même, soit d'y rentrer.

Le surréalisme a brisé les cloisons étanches.

André Breton a montré quelle réciprocité existe entre les *vases communicants*. Et certes, de la surface des choses au secret de la créature, jamais ne cesse de se tresser un pont de reflets, à la fois mouvement et chemin du mouvement, route qui s'anime, s'ouvre aux plus légitimes tentations de voir et de savoir. Les brouillards sanglants du racisme, les sauterelles en

pluie de superstition s'obstinent contre cette liane, cherchent à lui cacher, sinon les deux, au moins l'un des bords qu'elle se propose de joindre. Jamais la pensée, son expression dans l'art et dans la science ne furent en butte à de tels coups. Que d'effondrements, de livres brûlés, d'os rompus, de squelettes dispersés. Du scepticisme aux boues agnostiques ce qu'il y a de plus bas a eu de quoi se vautrer.

Après avoir bien grignoté, castré, ravagé, assassiné, le phoenix à cri de craie sur tableau noir, à dents de rat de bibliothèque, ailes en papier buvard, yeux en trous de mitrailleuse, s'acharne à vouloir renaître des préjugés qui lui servent de cendres. Son vieil aveuglement serti de lambris classiques se déclare miroir du monde. Des petites paralysies particulières lui tiennent lieu de pantoufles. Il est assis dans un fauteuil à housse d'inquiétude trop justificatrice pour être honnête. Il a répandu un parfum de modernisme sur sa puanteur de cadavre empoisonné, empoisonneur. Il promet le socialisme, mais asperge le monde de venin nationaliste. Il fait le philosophe. Il annonce une phénoménologie : *Phénoménologie de l'angoisse*, feint-il de préciser et dans l'espoir de jeter les intelligences au plus noir du masochisme, il leur offre le néant, le néant devenu noumène, divinisé.

Le pont des reflets est le contraire même de cette lourde escroquerie qui, de l'expérience, prétend remonter à la métaphysique. Aussi, les plus actuels des philosophes scientifiques se sont-ils élevés contre une telle malhonnêteté. Parmi eux, tout particulièrement, Rudolf Carnap, de l'école de Vienne, a étudié *la science et la métaphysique devant l'analyse logique du langage*. Il n'attendit point l'avènement de Hitler pour régler leur compte au futur nazi Martin Heidegger et à son « néant qui néante » (du verbe néanter, en allemand *nichten*).

Du primat de la matière formulé par les plus grands esprits du xix^{me} siècle se déduit la nécessité pour l'homme de confronter et de reconfronter sans cesse ses idées à son univers. Selon Marx et Engels, les notions étaient les reflets des choses en nous. Cette définition n'a rien perdu de sa valeur, de son actualité et c'est avec on ne peut plus d'à-propos que, naguère, Jean Perrin énonçait cette vérité qui ne vaut pas seulement pour la science particulière dont il est un des maîtres incontestés : « *Tout concept, écrivait-il, finit par perdre son utilité, sa signification même, quand il s'écarte de plus en plus des conditions expérimentales où il a été formulé.* »

Un individu vaut ce que vaut son expérience, j'entends une expérience dont les plus lointains échos développent, approfondissent les bruits immédiats, à la fois leur prétexte et leur preuve. Qu'il n'y ait plus accord, réciprocité entre ces échos et ces bruits, dans le déchirement de son intelligence, dans les dilemmes qui lui interdisent d'agir, l'homme devra reconnaître les termes de ses plus intimes contradictions. Et ces contradictions, il importe qu'il s'en dégage, non certes pour aller s'oublier dans les bosquets des romances trop parfumées, s'égarer dans les glaces de l'abstraction ou bien encore abdiquer, s'abdiquer lui-même, se renier en faveur de l'objet, obstacle qui doit devenir une chance nouvelle, servir de tremplin pour un bond en avant.

Si les grands dialecticiens du matérialisme ont su ouvrir à même la vie le cul-de-sac analytique dont l'utopie avait barbouillé les murs d'un trompe-l'œil réformiste, il semble que, du point de vue de l'expression psychologique, leur leçon n'ait pas toujours été entendue. Reconnaître la loi du devenir, c'est condamner et le photographique et le décoratif, c'est chercher, sinon trouver, une synthèse à ne point confondre avec l'hésitation, avec l'aller et retour entre certaine démagogie (injurieuse pour ceux dont elle sous-estime les possibilités culturelles) et une tendance à considérer l'œuvre d'art comme une chose en soi, alors qu'il faut de toute chose en soi faire une chose pour les autres. Historiquement, Proust fut le dernier grand cap de la littérature analytique. D'où la préface de Lounatcharsky à la traduction russe de ses livres. Mais après ce promontoire que fleurissent les fossiles du snobisme, les paillettes de mémoire, les micras de l'agacerie et parfois même un aveu à la paradoxale et réconfortante odeur de semence humaine parmi tant de duvets artificiellement blondis et impondérables, bichonnés, frisés, arrosés par la pluie des vaporisateurs, après ce promontoire, dis-je, combien de soi-disant falaises invisibles à l'œil nu prétendirent nous imposer leurs dentelles microscopiques, leur bysantinisme. Tant de menues complications se faisaient vite transparentes aux manques, aux carences qu'elles voulaient voiler. Nous savons, par ailleurs, quels effrois claquaient des dents sous les chansons des départs. L'encre salissait de sa moiteur le rêve mallarméen :

Fuir là-bas fuir

Avec ou sans épigraphe, l'on a beaucoup voyagé depuis la guerre. Des tonnes de livres n'excusent point

ces déplacements. L'appel de l'ailleurs, la sanctification du pittoresque aidèrent un trop grand nombre à désertier les lieux où des responsabilités allaient s'imposer. Ainsi, en des temps plus sédentaires, le genre historique offrait une ressource à ne point dédaigner pour qui ne se sentait guère à la hauteur de son époque.



Le simple n'est jamais que le simplifié.

Et pourtant le poète de *La vie immédiate* a cueilli la fleur quotidienne et rare, générale et particulière.

Le livre que Paul Eluard nous offre aujourd'hui s'appelle *La rose publique*.

La rose est le symbole du sexe féminin. La femme se trouve donc rendue à la liberté, au regard, à la ferveur de l'homme, de tous les hommes, par le poète dont la critique très justement s'accorde à reconnaître que, depuis Baudelaire, il a écrit les plus beaux vers d'amour de la langue française.

Mais, pour Baudelaire, la rencontre la plus magnifique ne pouvait être qu'une défense faite marbre :

*Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre
Et mon sein où chacun s'est meurtri tour à tour
Est fait pour inspirer au poète un amour
Eternel et muet ainsi que la matière.*

Si nulle porte ne s'ouvre dans les vieux remparts les têtes n'ont qu'à venir s'y fracasser, les désirs s'y briser. Une infâme odeur de sacristie et de prison pour dettes enveloppe le xix^{me} siècle. La grandeur de ses poètes fut de ne savoir ni ne vouloir s'en accommoder. La grandeur des poètes du xx^e siècle sera de faire en sorte que se dissipent tous les relents de la décomposition. Et c'est pourquoi le surréalisme a lié son sort à celui de la révolution prolétarienne qui, libérant l'homme, libérera l'esprit.

Au confluent de la clarté et de la pudeur, sans ombre d'humiliation ni de forfanterie, Eluard cueille une nageuse digne du fleuve d'Héraclite, *rires peur* *de la peur*.

Son avidité n'a d'égale que moi, constate-t-il. Le poète et celle qu'il aime se sourient, se reflètent l'un l'autre, vivent l'un de l'autre, l'un en face de l'autre *comme deux gouttes d'eau*. Au lieu d'un égoïsme en

broussaille, voici de hautes forêts charnelles. Nous sommes à l'antipode du ruisseau dont Narcisse voulut arrêter le cours, immuable tombeau digne de lui, car ne savoir imaginer c'est se perdre en soi-même. Le rêveur, au contraire, en d'autres se trouve. Les écluses arithmétiques n'arrêtent point le torrent de ses métamorphoses. Hermaphrodite n'est plus l'addition de deux sexes divisés, de désirs soustraits d'eux-mêmes. Hermaphrodite redevient le couple, Hermès et Aphrodite, tels que les unit à jamais la statuaire grecque de l'amour. Aphrodite a la force d'Hermès, Hermès, sur ses muscles, son agilité, porte une peau tissée des baisers d'Aphrodite. L'homme dit à la femme :

*Donneuse monde en mouvement
Cernée de plaisirs comme un feu
Dans l'ombre tu te diriges mieux qu'une ombre
Tête accordée
Mon cœur bat dans tout ton corps.*

Rose publique, rose au sang frais, rose Carmagnole à qui nul n'osera faire l'injure de la traiter de reine des fleurs, aube des plus beaux fruits sur l'arbre de la subversion, rose des faubourgs, rose sœur de Mondal, car

*Mondal est parisien
Il est de la vieille race des bâtards*

Rose publique

*... promesses de soleil frais
Au pied des derniers remparts
Qui vont se mêler au jour
Inexplicablement
Puisque Mondal fils de tout et de peu
Est seul n'a rien et ne veut rien*

Mais l'inexplicable de maintenant, tout à l'heure, s'expliquera. Le poète regarde le frère désespéré de la rose publique pour qui le sommeil ni l'été ne sont plus d'aucun secours. Il comprend sa lassitude sans cesse accrue par le capitalisme, oui, très exactement le capitalisme contemporain acharné à réduire les exploités des villes et des campagnes. Ce diagnostic d'une misère morale, elle-même effet de la misère matérielle présente et peut-être pour quelque temps

encore, jusqu'au sursaut libérateur, cause d'une misère matérielle toujours plus grande, cette clairvoyance ne sont pas à confondre avec la compassion passive, le pessimisme délibéré, l'assentiment aux tentations d'abdiquer ou de se suicider. Bien au contraire. *Il ne pense pas à mourir*, ce Mondal rencontré à tous les coins de rues, personnage réel qu'un œil sincère ne peut réduire à l'état de marionnette symbolique. Demain il n'acceptera plus de ruminer en rond sa détresse. Là où était le centre du cercle vicieux, sa prison, doivent se rencontrer les rayons dont l'intersection déterminera le point où, selon André Breton (*Second Manifeste du Surréalisme*) : « la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement.



Rose publique, rose de l'esprit qui souffle, rose des vents, rose qui préfère sa nudité aux perles vaines des secrets, aux cuirasses du déterminisme implacable, rose animée, animatrice, si le mouvement transforme les choses, les choses elles aussi transforment le mouvement. A l'aplatissement du globe terrestre correspond la perturbation des trajectoires astrales. La science dont le professeur Lalande déclare qu'elle *ne vise pas seulement à l'assimilation des choses entre elles, mais, avant tout, à l'assimilation des esprits entre eux*, la science moderne a corrigé les vues de l'astronomie newtonienne qui, selon Gaston Bachelard (*Le Nouvel esprit scientifique*), donna sa rigueur à la doctrine des catégories kantienues et son absolu aux formes a priori de l'espace et du temps.

La rose d'Eluard est aussi différente de la rose de Condillac que le matérialisme dialectique du ^{xx}^{me} siècle l'est du matérialisme mécanique du ^{xviii}^{me}.

Dans sa hâte à retrouver l'intimité avec tout ce dont le siècle de Louis XIV avait frustré ses pères, le philosophe sensualiste consentait à être odeur de rose, à n'être qu'odeur de rose. Il oubliait que la rose devenait odeur de Condillac du moment que Condillac se faisait odeur de rose.

La rose publique est odeur d'un monde où

C'en est fini de voler au secours infâme des images d'hier...

Les Animaux et leurs Hommes, ainsi s'appelait le premier livre d'Eluard, car l'homme appartient autant aux animaux que les animaux à l'homme. Rien de plus légitime, de plus salubre que de le signifier à un anthropocentrisme primaire.

Comment, pourquoi opposer encore science et poésie, dès l'instant que poètes et savants aussi bien par les éclairs d'une pensée non dirigée que par les déductions expérimentales et logiques d'une pensée dirigée, illustrent, affirment, prouvent la loi d'universelle réciprocité, son action sur la vie de l'âme et du corps, et la nécessité de son triomphe.

Les bêtes, les pierres suivaient Orphée, ou, plutôt, Orphée croyait que les bêtes et les pierres le suivaient. Aux Enfers, la première fois qu'il se retourna pour regarder en face le soleil de son amour, couleur d'Eurydice, il vit qu'il était seul.

Au vieux mythe d'Orphée qui veut toujours aller le premier, loin devant les autres, loin des autres, victorieusement répond la très moderne réalité du poète, car, nous dit Eluard, *le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré.*

RENÉ CREVEL.

L'essai « Au carrefour... » est un des derniers textes « littéraires » de René Crevel et le seul inédit important que nous connaissions de lui. D'après certaines lettres inédites de Crevel que j'ai eues en main, ce texte aurait été écrit en Février-Mars 1935, dans le sana, à Davos, où il était obligé de passer tant de mois et où Paul et Nusch Eluard l'avaient rejoint vers le 22 Décembre 1934 pour y faire un séjour de plus de deux mois.

Grâce à M. Sandro Volta et M. Jean Hugues, j'ai pu prendre connaissance du manuscrit autographe de ce texte, manuscrit qui donne, sinon la première rédaction, du moins la première mise au net par Crevel de son essai. Mais le texte que nous reproduisons ici est celui du manuscrit dactylographié, avec des corrections de la main de Paul Eluard, qui se trouve parmi les papiers laissés par Gertrude Stein à la Bibliothèque de Yale University (New-Haven, Connecticut, U.S.A.). Ce manuscrit dactylographié représente sans aucun doute l'état « définitif » du texte, revu et corrigé par Crevel en vue de la publication, mais resté inédit jusqu'à présent.

Ce texte, ainsi que les lettres, sont publiés avec la gracieuse autorisation de Madame Hélène Crevel-Paresys, sœur de René Crevel, et de la Yale University Library.

C. L.

RENE CREVEL

TROIS LETTRES INEDITES

A PAUL ÉLUARD

Paris, février 1926.

Mon cher ami,

Ce manuscrit de *Détours* qui n'est guère enjolivé d'étoiles de corrections, fut pourtant très long à être écrit, car s'il m'a suffi de quelques semaines pour rédiger ce premier roman, je dois avouer que j'ai passé bien des années non à le vivre mais à le penser. Ajouterai-je que je le continue.

Ainsi *Mon corps et moi*, qui le suit, n'est que la reprise pour une plus longue analyse, une plus longue méditation, de diverses idées, hallucinations, rêves, remords, dont *Détours* porte en soi les promesses, ou les menaces, comme il vous plaira.

Mais que j'aie résumé ma vie future, peut-être, dans ce livre (par vie future, j'entends non les aventures, mais les possibilités morales, intellectuelles), voilà qui d'ailleurs n'est pas sans m'agacer.

Bien entendu, je ne voudrais plus tenir à ce premier essai. Pourtant, plus j'en vois les fautes (qu'il s'agisse du détail de la forme, ou de l'ensemble du fond) moins je puis m'empêcher par un égoïsme incurable, d'aimer ces fautes qui sont le meilleur aveu de ma jeunesse, qui chaque jour s'éparpille.

Mais cette jeunesse éparpillée, voilà bien le mauvais romantisme qu'il sera si aisé de me reprocher toujours. *Détours* est livre romantique. Hélas, oui ! Comme son auteur.

Mais le plus triste est que des souvenirs scolaires, la culture classique, les habitudes rationnelles, encore me condamnent (dans ma vie, mes œuvres, excusez du peu) à vouloir prendre un air malin.

Mon cynisme est une mauvaise couverture.

Mais comment me garantir du froid ?

RENÉ CREVEL.

A GALA ET PAUL ÉLUARD

28, Rue Lacretelle (15°)

Cher Gala, cher Paul,

Mes projets sont encore changés et j'irai à Berlin du 10 au 25 Nov. Pas de Pau. Mais peut être le sud, Grasse, ou Cannes, mon médecin N° 2 recommandant, un confrère français pour continuer à soigner selon sa méthode ce qui fut si mal commencé à Lucerne, et vient de faire ici d'incroyables progrès. Je suis rendu à l'amour. Mais c'est théorique, car je n'ai rien trouvé qui tentât mon ennui pour parler en langue racinienne. *Etes-vous fous* est un titre merveilleux. Je l'adopte. On tape le roman chez Pigier, pour l'instant. Donc dans quelques jours, vous aurez votre copie. Revu Breton, Suzanne Muzard venait de partir. Il était malheureux. Il divorce. Hier Chadourne m'a dit que les livres obscènes venaient d'être saisis. Petit tour au Bordel d'une Rue des 4-Vents qui ne sont pas de l'Esprit. Ces dames ont pris des poses. L'une s'appelait : La couronne Victoria, une autre A la duc d'Aumale. Quel conservatisme.

Je parle des poses, inouïes, folles, avec des projections de fleurs, de papillons, sur la peau de ces dindons et le froid d'une estrade où elles évoluaient.

Je commence à lire La colline inspirée de Barrès. Gide que j'ai vu m'a montré un étrange journal d'un berger (mort à 20 ans) erotico-paysan assez curieux, qui, crois-je, sera publié. Le dit Gide travaillait. Homme si intelligent, mais les lettres, à la N. R. F., à Rouveyre, quelle inutilité. Plus ça va, plus je ne puis aimer vraiment que les œuvres, et surtout les gens dominés par une loi fatale.

Vu les derniers Max Ernst, magnifiques, chez l'associé de Van Leer. A propos, achetez le Querschnitt d'octobre où il y a des reproductions très curieuses.

On ne donnera plus de films russes à Paris. Tout de même j'ai vu hier soir 3 dans un sous-sol. Très émouvant.

Visite à la cartomancienne, M^{me} Diris, modèle de M^{me} de Rosalba.

Elle a dit :

dans 15 jours vous allez à un mariage (celui de ma sœur) exact. Vous venez de finir un livre *noir* vulgairement parlant ça veut dire méchant, et il est méchant de son point de vue, comme du mien d'ailleurs, puisqu'il pince, égratigne la douce anémie de nos consolations. Ce livre aura du succès.

Voyage à Berlin.

Jeune fille excentrique, que vous aimez, qui vous aime, étrangère (Mops).

Renoncement d'ici quelques années à l'imagination pour philosophie, politique.

Santé encore très menacée (pulmonairement parlant) pour 10 mois. Après tout va bien. L'amour ? Ça n'ira jamais trop bien. Pour l'instant, craindre beaucoup accidents de taxis et attentat (non à ma pudeur).

Voilà.

La chère créature était inouïe. Grande discussion sur la réincarnation et l'inversion.

D'une planisphère de vieux parchemins elle lisait tout ceci.

A part ça le monde continue à être fou.

On se reverra donc à Berlin. Je pense à *vous tout le temps*.

Dites si on peut faire quelque chose pour vous. Paul Chadourne qui va avoir une maison d'édition voudrait publier de l'Eluard. Je déjeune dimanche chez Ernst.

Ma vraie, vraie affection.

René.

P.S. — A Berlin, Paul viendra voir avec moi Nuverricht, le seul en qui j'ai confiance.

R.

Postée à Paris le 17 Octobre 1928 — Communiquée par Madame Dominique Eluard (Eluard et sa première femme passaient l'hiver au Parksanatorium, à Arosa, en Suisse).

A ANDRÉ GIDE

Merci beaucoup de Robert, mais j'attends Geneviève puisque Gustave doit être un ingénieur diplômé du gouvernement sans grand'chose à dire. Mais Geneviève...

J'aimerais savoir ce qu'elle pense du Prométhée mal enchaîné qui est de tous vos livres mon préféré et, peut-être inconsciemment ou non, le vôtre, puisque c'est celui-là que vous avez lu à Berlin voici 2 ans.

Le jeune homme Adrien est venu me voir. C'est un très gentil garçon, triste, qui marche avec des béquilles, et porte des cheveux roux. Que vous puissiez susciter un tel enthousiasme me force à ne rien contester de vous et de votre œuvre, même les jours où ce Robert, si portrait de famille, portrait de ma famille ne me semblerait pas indispensable au concert. Ici où je suis obligé de me rappeler tout et de vivre chaque jour la minute de celui qui va mourir et revoit sa vie entière dans les plus minimes détails, je me rappelle la lecture de l'Immoraliste, un jour de mes 17 ans, et comment ce livre me fût révélation en un sens quasi panthéiste, à la manière du premier bain de soleil.

Vous avez dû voir le « Cadavre » des ennemis de Breton et la supposition de Desnos, quant à ma mort, sur laquelle, paraît-il, Breton a compté.

Parce que, pour les autres, je suis déjà un peu mort, je meurs à moi-même, chaque jour davantage.

.....

J'ai un chien Marius (qu'il faudrait psychanalyser, car toute sa vie érotique tourne autour de mes souliers — mocassins finlandais. Près de ces souliers il est toujours en état d'érection).

Excusez mon écriture. Ma main droite marche assez mal.

Toute mon amitié à Marc, et pour vous, l'espoir d'un jour prochain où nous pourrons parler de Robert, Geneviève, et tous ceux nés de vous, bien aimés ou non, tous plus vrais que la vie.

A vous,

René.

Sur en-tête de « Le Grand Hôtel Leysin » — non datée par Crevel, mais Gide a marqué la date : « Février 1930 ». Sans salutation.

ÉQUIVALENCES ARBITRAIRES

ATTENTE

pareille à la verticale
pareille à la contemplation du feu
pareille au ciel qui se couvre
pareille à l'intervalle entre l'éclair et le tonnerre
pareille à la mendicité
pareille à l'étranger
pareille à la maison qui ne s'ouvre pas
pareille à l'envie de tuer

CHAIR

pareille au volume et au poids
pareille aux nuits étouffées
pareille à l'abondance
pareille au blé jusqu'aux genoux
pareille au dormir à deux
pareille aux raisins
pareille à l'imaginaire
pareille à la mer fendue
pareille au continent plein d'ombre
pareille à la verdure
pareille à la terre cultivée
pareille à la sorbe

DÉPART

pareil aux larmes
pareil à la différence des niveaux
pareil à la veine insolite de métal
pareil à la falaise
pareil à l'opération fausse
pareil à l'intensité décroissante de la lumière

pareil à la rupture du jour
pareil à la germination

ESPOIR

pareil à la musique
pareil au gué
pareil à l'étendue libre
pareil au vide.
pareil au visage masqué
pareil à la sortie des troupeaux
pareil à la porte ouverte
pareil à la naissance du vent
pareil à la lettre perdue
pareil à la page qui manque
pareil à la courbe.

ÉTOILE

pareille à l'œil
pareille à la violette
pareille au temps présent
pareille à l'aveugle
pareille au chat

FEMME

pareille au fond de l'eau
pareille au cercle
pareille à la descente
pareille à l'origine du langage
pareille à l'insomnie
pareille au mélange des métaux en fusion
pareille à l'heure de notre mort
pareille à la signification des rites
pareille au livre fermé
pareille à la fissure
pareille à la profondeur
pareille à l'intérieur des choses
pareille à la feuille dans la main

HEURES

pareilles aux colonnes
pareilles au jalonnement du désert

pareilles au retour des marées
pareilles à ceux qui meurent
pareilles à la dérive des glaces
pareilles à la succession des miroirs
pareilles au constant dégel.

IMAGE

pareille au même et à l'autre
pareille aux yeux fermés
pareille au désordre dans la lumière
pareille à ce qu'on entrevoit
pareille au cheval
pareille au réveil
pareille à l'irréversibilité
pareille au don
pareille à oui
pareille à cette fille

MUR

pareil à la dimension de l'ombre
pareil au rectangle
pareil au dos de l'affiche
pareil au charbonnier
pareil à la séparation
pareil aux mains écorchées
pareil à l'aveuglement
pareil à la différence entre le matin et le soir
pareil au milieu de la journée
pareil à la craie

OISEAU

pareil à la gorge
pareil à la mort amoureuse
pareil au compas
pareil au linge
pareil au rire
pareil à la bonne direction
pareil à la ligne droite
pareil au mouvement
pareil au désir de vivre
pareil à la peur

RÉCIF

pareil à l'engoulement
pareil au matin
pareil au bleu du soufre allumé
pareil à la porte fermée de l'usine
pareil à l'épouse disparue
pareil à la couleur bleue

ROUTE

pareille au Temps
pareille à la blancheur
pareille à ce qu'on ne voit pas
pareille à la perte
pareille à la sueur
pareille à l'impossibilité d'être
pareille au royaume oublié
pareille à l'absence de compagnon
pareille au chien terrifié
pareille à la soif
pareille à la calvitie

SECRET

pareil au cristal
pareil au firmament
pareil à la voûte nocturne
pareil à l'orient désert
pareil à l'anxiété poétique
pareil à la femme interrogée
pareil à l'absence de limites
pareil au développement de la forme
pareil à la statue
pareil à l'objet

SILENCE

pareil à l'été
pareil au regard
pareil au doigt levé
pareil au silence
pareil à l'évidence
pareil à l'ascension

pareil à la parole
pareil à la neige
pareil à la joie

SOLITUDE

pareille à l'orme
pareille à l'adolescence
pareille au labour terminé
pareille à la paille
pareille au dédit non payé
pareille au luisant de la bêche
pareille à la ravine sans herbe
pareille à l'arbre abattu
pareille au soleil
pareille à la dent
pareille à l'invention du feu

VERBE

pareil aux trois dimensions
pareil au poing
pareil au colporteur
pareil à l'agate
pareil au vitrail en forme de roue
pareil à la toiture transparente
pareil au retour du pigeon voyageur
pareil à la charpente
pareil à la réalité du monde extérieur

Ni des poèmes, certes, ni, à proprement parler des définitions, ni des exercices; nullement apportées et sans contact, du moins que je sache, avec quelque source plus profonde que celle qu'on reconnaît, mais en partie provoquées et suscitées sans doute par quelque désir: somme toute ambiguës, elles me paraissent à présent bien conventionnelles les *équivalences* sont en effet *arbitraires* dans la mesure où à l'instant de leur apparition sur le papier blanc, elles ne figurèrent l'évidence que pour un seul — évidence que sa solitude condamne à reculer dans le moment même où elle surgit. Il se pourrait cependant que... Ce que nul autre que moi n'a vu (oui, certes je m'abuse en me pariant

le seul : mais supposons), nul, non plus, ne pourra jamais le ranger à coup sûr dans les illusions ou les mensonges, ou bien parmi les vérités ; et je ne peux plus aider personne à le faire après avoir dit ce que j'ai vu. Qui me répètera m'aura cru, et pour des raisons que j'ignore. Je ne l'aurai pas nécessairement aidé à voir, peut-être même l'aurai-je aveuglé. Il ne reste plus qu'à se fier au hasard jamais aboli en espérant que certaines propositions, car c'est le seul nom qui puisse convenir à des équivalences, gardent encore quelque chose de ce qu'on a pris, fugitivement, pour une vérité de dire et comme un reflet de ce qui aurait pu être. C'est pourquoi je n'ai pas dérangé les miennes qui restent dans l'ordre même où, pour chaque objet considéré, elles me sont apparues.

Il est toujours dangereux de s'entraîner à un certain système verbal qui vous dépasse bientôt et se forme ensuite automatiquement — surtout au plus sommaire, à cette équation simple, à une seule inconnue. De même que l'emploi constant d'un certain moule de pensée poétique devient vite le mauvais pli de celle-ci, de même la simple attente, systématique elle aussi, de l'équivalence, provoque une apparition de plus en plus aisée, jusqu'à supprimer toute résistance et par conséquent toute raison d'obtenir, en fin de compte, un élément de structuration. (Mais est-ce bien *ce que j'attendais* ?). La parole s'habitue si facilement à elle-même qu'il faut sans cesse la brimer, et comme l'empêcher d'être, pour l'obliger à se reconnaître. A moins, au contraire, que la coulée ne se fige en une espèce de blanc et que le parlant ne bute sur l'impossibilité inexplicable (pour le même) d'ajouter une équivalence de plus. Sans signification ou introuvable : dans un cas comme dans l'autre, l'opération incomplètement posée, le résultat sera faux. L'objet dont on parle ne sera pas dit.

Peut-on même espérer qu'il le soit en supposant trouvée la somme de ses équivalences ? Peut-on souhaiter la trouver ? Il est indispensable, heureusement, de couper court, et non seulement parce qu'un flux trop abondant d'équivalences noierait le dire dans son insupportable marée. Mais en outre chaque série, si elle était complète, mesurerait l'étendue de l'expression au regard de l'objet déterminé et marquerait ainsi une limite au langage. Celui-ci enfermé, nulle invention ne serait plus possible à partir de cette totalisation. L'objet verbalement trouvé cesserait d'être objet de langage et, qu'il soit

la rose ou le vent, l'amour ou le caillou, il n'y aurait plus rien à en dire : il serait comme effacé.

Depuis que les poètes parlent et qu'ils *rapprochent*, ils sont loin d'avoir épuisé toutes les combinaisons : aucune série n'est complète. Cependant, si la quantité des équivalences possibles est très grande pour chaque objet, et si le nombre des objets à rapprocher est également considérable, prenons garde que ni l'un ni l'autre ne sauraient être infinis et que, si nous savons que tout n'est pas dit, nous ne savons pas où nous en sommes, de ce travail qui revient à tenter une espèce d'égalisation entre les objets. Celui-ci terminé, nous ne savons pas ce que deviendra un langage dont les poètes auront épuisé les réponses. Seulement que : toute différence de niveau abolie entre les choses à dire, le travail poétique s'arrête instantanément faute d'énergie verbale et ce que le poète appelle proprement « langage » disparaît. Pour laisser en place quoi ? L'évidence dite ? Mallarmé l'attendait en l'appelant la langue « suprême ». « Mais tacite encore, disait-il (comme soulagé), l'immortelle parole ». Car : « Seulement, sachons n'existerait pas le vers ». Il niait cependant que le nivellement soit possible puisque « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ». Ah, que ce *jamais* résonne loin dans le silence ! Trop fort pour n'être pas désespérément crié. En vérité, il faut en convenir : de même que le travail de la mer, et de son sel, en érodant galets et roches aboutit à affaiblir la violence d'une eau qui s'étale sur le sable plat, et calmée, de même le travail poétique, de mordre sans cesse sur ce qui n'est pas dit est une entreprise de destruction des réserves non entamées du langage. Destruction qui va d'ailleurs trop lentement pour être inquiétante, à notre niveau : et puis le poète redit si souvent ce qu'il croit inventer...

Oui. Conclusion trop rapide et trop peu satisfaisante pour ne pas appeler une palinodie. Donc, au contraire :

Si je parle d'érosion, et de nivellement, je me trompe sur la véritable nature de l'action verbale. C'est que celle-ci se présente comme elle n'est pas : mais de se montrer, comme elle le fait, sous la forme d'une tentative d'égalisation la rend plus rassurante pour l'esprit. Qui se repose sur les *comme*, ou les *pareils à* ; comme (précisément !) s'il se fiait plus volontiers à une parole qui laisse entendre qu'elle

connaît déjà l'objet auquel elle ramène celui qu'elle veut nommer.

La parole tourne autour de l'objet, un peu comme un voleur, et masquée comme lui — et que fait d'autre celle-ci, voleur malhabile ? Cet objet qu'il s'agit pour elle de saisir. (Soit : de comprendre immédiatement dans son intégrité, si l'on peut donner à comprendre une signification qui ne soit intellectuelle, mais sensible). De sorte qu'elle est condamnée à ne pas laisser, dans sa marche, se dissocier les différentes qualités de ce qu'elle emporte, mais à garder, comme un ensemble composé de valeurs, et autres, mais intacts et de saveur égale, tous les éléments dont l'organisation complexe constitue un objet. L'opération dire est une mutation absolue qui déplace tout et ne modifie rien. La transfiguration, accomplie par l'action de dire, d'un objet réel en objet verbal se résout en une espèce de rapt global dont la réussite se mesure à la rapidité, voire à l'instantanéité avec laquelle il s'opérera. Mais l'objet saisi et emporté, un vide est à sa place dans le monde réel. Pendant un instant, l'instant même du dire, l'objet réel est détruit. Il n'y a plus rien qu'une absence subite, inimaginable dans le monde où nous continuons à vivre — et le vertige de l'esprit devant ce trou impossible à admettre et qui ne peut être comblé que si le langage consent à rendre sa proie et à replacer l'objet là où il doit être, dans l'univers qui ne fait pas peur, c'est-à-dire celui où la parole ne nomme pas, où elle est explication ou nomenclature.

Aussi sommes-nous obligés, pour notre sécurité mentale, d'effacer sans cesse le poème en insérant chaque tentative de connaissance verbale dans le système a-poétique qui nous retient au réel. Nous ne pouvons pas, et parce que nous ne pouvons pas nous perdre, ne pas les rattacher, ne fût-ce que par quelque bout de ficelle, au déjà vu, au déjà dit, comme s'il était entendu qu'elles en font partie. Alors que chaque tentative est proposition nouvelle pour rendre l'antécédent inutile, nous la forçons à s'y ramener, à en dépendre, à s'y conformer de quelque façon — et certes, le langage résiste et grince, alors — en vue de notre propre sauvegarde. Car tout ce qui est la conséquence de..., qui se rattache à..., qui est analogue à..., tout ce qui ressemble, qui se compare et se raccroche à quelque chose, tout cela c'est nous quand nous ne voulons plus nous égarer. Notre comportement, nos gestes, nos signaux nécessaires à nous guider dans un univers où nous ne voulons pas être étrangers. Aussi le langage qui dénature l'objet

pour l'isoler, s'efforce-t-il de n'en avoir pas l'air afin de nous permettre toujours d'appeler et de répondre.

Mais je veux nommer dans leur nudité la solitude, ou le récif, ou l'étoile, (par exemple — et l'on comprend bien que je choisis cette triade exprès, parce qu'elle est désormais existante sur le plan verbal et depuis le vers de Mallarmé: qui, rapprochant les trois objets jusqu'à les réinventer en une seule évidence de parole, propose leur équivalence absolue et n'empêche cependant pas que la distance considérable entre solitude, récif, étoile, ne sera jamais abolie par quelque identification réelle). Si donc je retiens l'un ou l'autre des trois termes — ou n'importe quel autre bien sûr — comme présence pure de l'objet qu'il est, si de l'agglomérat de signes qui est sur la page, j'essaie de passer directement à la chose qu'ils figurent, cela m'est sans doute possible, ou du moins je le crois. Je crois buter sur le récif, éprouver la solitude, voir l'étoile: qu'importe que je le croie ou non si nul ne peut m'éprouver. De poser simplement l'étoile (que je vois), ou de me borner à dire « étoile » ne me la fait en aucune façon saisir en vue de l'offrande qui est mon projet. L'étoile reste obscure et je suis immobile dans une solitude absolue. Je possède, (peut-être), quelque évidence de l'étoile: je ne peux cependant en rendre compte. (Et pourtant c'est en définitive cela qui importe). Je ne pourrai le faire qu'en me dépossédant de *mon* évidence, en niant que cette étoile est mienne, en cessant de crier, inutilement, son nom. L'objet solitaire, immobile, émouvant, inconnu, une étoile inconnue, le quelque chose qui, se prononçant étoile remplace instantanément le clignotement bleuté qui palpite au loin, la boule de feu qui gravite dans le temps et la nuit, le sommet de l'angle mesuré par l'astronome et bien d'autres *choses* encore, cette présence, étoilée car elle désigne toutes les directions (c'est elle qu'il faut désigner !), reste un simple désir et pas même un désir, l'angoisse du rêveur, tant qu'elle est seule, incomparable à tout autre et perdue, hors de l'univers auquel je viens de l'arracher. Toute réalité perdue: un silence à la place, l'absence verbale et sa nuit qu'il faut secouer. Certes, l'autonomie de l'objet importe seule au poète qui tâtonne pour la saisir. S'il l'atteint, il ne trouve plus que le vide et c'est l'instant du désespoir poétique.

Désespoir insupportable et, par conséquent nié. Le langage tourne alors le dos au vide qu'il vient de susciter pour appeler, comme à son secours, les autres objets: ceux que, précisément il ne nomme

pas et qu'il force à comparaître par une décision arbitraire. Violence et ruse. Il feint de les avoir déjà nommés — et qu'importe à ce moment ce qu'est le chat ni son nom suscite l'étoile ! (Qu'importait à Lautréamont la véritable matière du canard s'il *fallait* en faire celle du doute, comme le vase est d'or). On dirait qu'il les ramasse pêle-mêle, au hasard; comme ça; avec l'anxiété de celui qui est devant un trou ou une rupture, et comme s'il fallait les précipiter pour les aider à maintenir je ne sais quel lien, à obtenir quelque cohésion entre l'univers réel et l'univers nommé. L'objet verbal que je veux exprimer, c'est-à-dire mettre à part, séparer de..., voilà donc que j'essaie au contraire de le rattacher indissolublement et, en l'entourant d'un réseau d'analogies que j'invente à mon gré et sans contrôle, que je propose avec la même emphase que si, par miracle, elles devaient être vraies, voilà que je fais de l'Unique un élément structurel d'un ensemble. Que j'ai donc besoin — et parce qu'il est moi au moment où je le choisis, que l'objet de mon choix ne soit pas seul, atrocement coupé, corps insolite dans un monde qui ne le regarde plus... Car je me résous à l'abandonner au moment même où son évidence m'illumine, en le proposant autre qu'il n'est, mais *comme* un autre, mais *pareil* à un autre. Il n'est plus lui. Le sera-t-il jamais ?

Coup de dés ? Certes, mais coup de force qui, s'il me permet de franchir le vide où j'allais m'engloutir place néanmoins mon dire en état de contradiction absolue. Rien ne justifie une équivalence arbitraire — sous quelque forme qu'on la présente; il en est de très complexes, j'ai choisi la plus simple — rien, excepté la peur d'être seul qui autorise cette espèce de mensonge à la fois naïf et rusé, par lequel le poète affirme et nie en même temps le même objet. *Solitude pareille au récif* veut dire aussi que la solitude est irréductible au récif et qu'il est entre les deux une distance (ou un récif, ou une solitude...) que le hasard n'abolira jamais. C'est ainsi que si le monde réel reste à sa place, c'est dans un équilibre instable que le poète tente toujours d'ébranler sans jamais y parvenir, sinon arbitrairement.

JEAN TORTEL.

PURE PERTE

STANCES

*Ce qui viendra, mésange qui fuis
mes appels en ce moment,
ce qui viendra se meurt — un chant
flambera désespéré
de ton bec à tout dévorer
et qui n'engloutit que le vent.*

*Ce qui fut, mésange qui cries
joies et chagrins d'antan,
ce qui fut revient — le vent
l'enverra léger léger
vers ton bec à tout gazouiller
fin charmeur de chats-huants.*

*Ce qui est, mésange, fol ange
me narguant dans ce désert,
ce qui est n'est que vent sans couleur
quand tu chantes... mais qui luit
si d'un bec craquelé par la faim
tu me blesses et t'enfuis.*

LILITH

*Femme au ventre noir de roses
noir d'insectes s'accouplant,
tu saignes nue dans tes braises
et grandis sur tes volcans*

*— je te vois lorsque je perds
le désir d'être vivant,
alors tu cries dans ma chair
folle et haute au jour venant :*

*« Saigne nu dans ma fournaise,
meurs au temps, meurs à l'espace,
vis le songe que je crâche
pour jouer à jeu perdant.*

*Tous les cerfs de la forêt
courent vers leurs chiens hurlants
— sous le hêtre qui se brise
luit la meute foudroyée...*

*vois les cerfs couverts de glaise
— immobiles — regardant
l'eau qui tombe et qui s'irise
dans les yeux des chiens mourants ! »*

*Je les vois, mais des limaces
remuant sous les éclairs,
dans les bulles de la vase
dont bouillonne ce cratère,*

*le désir d'être vivant
de nouveau dresse la tête,
une tête de serpent
qui flamboie quand on l'écrase.*

*Femme aux yeux noyés de roses,
mains armées de mille fleurs,
fuis et sors de ma demeure
grande ouverte au chant des brises !*

ILE

*Ile aux syrtes de silence
où déferlent mes douleurs,
le jour stagne dans tes anses
aux vaisseaux sans souvenirs.*

*Je te rêve et tu m'enfantés,
je souris dans tes vallées
— tu fleuris à mon passage
rayonnante et pardonnée,
terre folle en terre sage
par quelle aube transformée ?*

*Tu t'élèves nulle part...
mais je sais que nul trésor
ne s'atteint que par le vide
qui nous hante et nous dévore,
quand l'amour est sans visages
et nos chaînes se dévident.*

*Ile calme et sans mémoire
qui débordes l'horizon,
tu m'accueilles quand je meurs
à mes terres, à mon nom.*

INDICIBLE

*C'est au silence... depuis vingt ans
mille voix cernent mon chant
— c'est à son règne... depuis toujours
je m'enlise sans secours.*

*Qui saura franchir le cercle
où s'apaisent nos rumeurs ?
Le remous de nos rêves nous garde
dans le tumulte intérieur.*

*C'est au silence de son vivant
que l'on voudrait parvenir,
c'est à son règne, à cœur écoutant
et flamboyant qu'on aspire !*

*J'ai vu morte de lumière
l'alouette monter au silence,
son ramage annonçait ce mystère
indicible, en innocence.*

*C'est à son règne... toujours en vain
je recommence en pleurant,
c'est au silence... le chant se perd
dans le murmure du sang.*

HOTEL DU GRAND LARGE

*La mer ne recommence jamais
la même fable, un mort
ne laisse jamais sur le sable
la même empreinte, il vivait
dans un pays unique, irremplaçable.*

*Quel est ce marin monotone
surgi d'un naufrage ? il rame
vers les rives incertaines
où des femmes remuantes saignent
dans l'eau du port.*

*Un cri vient sur l'épave, la mer
enfante d'un homme... ses vagues
remontent vers le ciel,
le monde se concentre dans la terre
et le marin nous montre son visage.*

*Une mouette a vu naître Marseille
dans ces prunelles noires,
mille maisons scintillent sur la rade
— ce n'est qu'une surface, une autre ville
allume quel secret dans ce regard ?*

*Hôtel du Grand Large, je vois
de tes fenêtres l'azur
célébrer une fête inhumaine
— ma vérité commence dans le jour
qui hante cet homme au-delà de moi-même.*

*Il reviendra dans l'odeur du poisson
repris au filet de ses peines.
Assez de mon rêve ! Le sien
va me conduire au chevet d'une femme
d'un autre rire, d'un autre sang.*

*Ma condition parfaite est étrangère
à tout cérémonial d'une tribu.
Pour être enfin le frère de mes frères
Il faut que je demeure un inconnu
cloué dans ma fenêtre sur la mer.*

CANTATE

*Ce livre qui se ferme, cette terre
qui s'ouvre sur des pages sans paroles,
ces voix d'il y a mille ans qui renouvellent
l'image d'un pays où l'on ne meurt
qu'au faite d'une branche qui scintille,*

*ces pierres où se garde la blancheur
des matinées qui soufflent leurs soleils
et même dans la nuit ont des splendeurs
semblables aux visions des hommes seuls
autour desquels les jours sont immobiles,*

*cette racine vive dans la mort,
ces veines de silence dans la chair,
ces arbres dépouillés des noirs symboles
dont crèvent les bourgeons de notre amour,
ces bêtes qui ne sont que bêtes frêles,*

*ce monde sans remords et pour lequel
les anges sont des forces inutiles,
ce rêve de l'Esprit qui s'est fait père
d'un être qui se passe enfin des ailes
et marche dans l'azur les pieds sur terre,*

*ce lieu n'existe point pour toi qui appelles,
ce lieu n'a pas de lieu dans le désir,
il flambe dans la flamme qui s'éveille
à l'intérieur des choses qui s'envolent,
ce monde est dans le monde au cœur du ciel.*

PÉRICLE PATOCCHI.

ANDRÉE CHÉDID

TERRE REGARDÉE

*L'aube nous accorda, d'abord, l'oiseau des soifs.
Par la grâce du regard, l'étoile devint étoile ;
Et toute chose fut belle d'avoir été chérie.*

*Si, un jour, nos secrets se perdaient ;
Il n'y aurait plus sur terre
Que le puits sans voyage,
Et le plomb, et le calme des rochers.*

TERRE PARCOURUE

*O vie, ma parcourue !
Seule la mer détient l'oracle des noyés,
Seul l'air embrasse tout le cœur des mortels,
Seuls amour et mort dissipent nos traits,
Seuls amour et mort nous font ce que nous sommes.
O vie, ma délaissée, ma parcourue ;
Sans toi, amour et mort n'auraient jamais été.*

TERRE INTÉRIEURE

*Ma vie, ma blanche vie au revers des images.
Ma vie, mon éprise, ma claire, mon emportée ;
Comme une eau dans l'heure certaine,
Son vertige pour cœur.*

*Ma vie, ma dénudée, mon âpre, mon impatiente,
Brûle, brûle l'aile de soie ;
Brûle les peurs, les mailles, le nœud des barques,
Les paroles et le fer et l'herbe desséchée.*

*Ma vie, ma féroce vie, mon cristal et mes monstres ;
Ma vie dans l'éternel combat,
Nouée sous les labours et sous l'écorce ;
Ma vie grave d'enfance-roi.*

*Ma vie, ma tendre vie, ô mon propre visage,
Ton cri nul ne peut l'apaiser.
Ma vie, ma pierreuse vie, ô ma vie sans atteinte ;
Ma blanche, mon âpre, ma claire, ma dénudée.*

TERRE NATURELLE

*La mort se jouait du soleil,
La nuit comptait ses semailles,
Et nous chassions le temps
Sans savoir où séjourner.*

*C'est alors qu'un oiseau familier,
Prenant nos cœurs pour seul miroir,
Nous mena à la longue prairie.*

*L'eau y coulait, naturelle;
L'herbe était sans reproche.
N'oubliant ni ciel, ni terre,
Un arbre accueillit nos destins.*

*Plus tard, nos pas s'affermissant,
Nous vîmes le soleil se jouer de la mort.*

ANDRÉE CHÉDID.

ENNUI

J'ai entendu un vieillard dire qu'être vieux c'est s'ennuyer : s'ennuyer de la vie.

L'ennui est le propre de l'homme, comme le rire. Le rire pousse sur l'ennui comme la plante sur le fumier. On ne rit si bien que parce qu'on s'ennuie avec la même conviction.

Mais l'ennui dont parlait ce vieillard, je veux l'en faire rougir en lui peignant le tableau d'une autre sorte d'ennui, celui de l'animal en cage. C'est un mal que ni le prisonnier, ni l'esclave, ni le malade condamné, ne connaissent pas. Il leur reste l'espoir d'en sortir, la distraction du jeu, d'une illusion de l'esprit. La matière peut s'ennuyer, l'eau des conduites par exemple, qu'on entend gémir dans les tuyaux : elle a le robinet pour s'échapper.

L'ennui dont je parle est propre à la bête prisonnière. C'est un état sans rémission, sans issue, l'ennui de l'ordure, de l'eau qui stagne, et celui-là même n'est pas éternel.

●

On pouvait le contempler au Jardin d'acclimatation, dans la peau d'un misérable petit chacal. Je ne sais ce que fut l'existence de cette créature, les premières semaines de son emprisonnement. Séparé de son milieu naturel, je l'imagine, comme toutes les bêtes enfermées, tournant et retournant autour de sa cage, comme l'oiseau saute de bâton en bâton, le fauve virevolte, heurtant les barreaux du bec ou du museau. L'œil révolté cherche dans ce qu'il aperçoit un point de repère, une ressemblance ou une simple apparence, un indice où s'accrocher. L'absurdité n'a jamais eu autant de sens, mais elle manque de nom

et ne saurait être qualifiée dans aucune langue humaine, aucun jargon animal.

Il tourne ainsi, dans le cercle vicieux de la cage, à longueur de journée, jusqu'au terme de l'effort, à l'éternité de la fatigue, dans un affolement continuuel qui devrait le conduire à son contraire, l'équilibre. la raison, s'il ne se dressait entre les deux une nouvelle barrière : tout l'espace de l'évolution de l'espèce, trop vaste pour être résolu d'un seul coup.

L'homme, en face de cette bête, n'est plus un ennemi, ni un danger. S'il a gardé pour elle une raison d'être, c'est celle du repas servi. Elle le reconnaît à ce signe. Comme elle, il remue, c'est tout ce qu'elle sait, et remue dans le sens de la faim, du morceau sur lequel elle se jette, après avoir hésité (car ce repas, tout conforme qu'il soit, se montre insolite) comme sur une porte de sortie. Dans l'espace de la faim qui dévore elle s'échappe, le temps de s'assouvir ; et l'absurde recommence.

Au début, le chacal se léchait, se faisait le poil ; c'était encore une sorte d'échappée. Tout ce qui est nécessaire et possible est liberté. Mais la panique reprend dès le besoin satisfait, et voilà la bête répétant dans la longueur et la largeur du cachot le chemin stérile qui use sans guérir, ce va-et-vient traqué devant l'obstacle muet, féroce et insensible.

Mais dévorer, digérer, se lécher, tout ce répit, cet oubli, ne rend plus à la longue ; même bouger, tourner la tête, se remettre sur pattes, reprendre le cercle ininterrompu en flairant les barreaux inodores, tout ce mouvement sans portée, la bête s'en lasse à la fin. Elle n'a pas compris, ne comprendra jamais. La mesure qui la portait lorsqu'elle était en liberté, est devenue démesure, l'équilibre de la jungle ou du désert s'est fait déséquilibre. La marche n'est plus infaillible. La bête s'est retirée dans le coin le plus noir de la cage et s'est laissée tomber comme la créature qui se sent mourir.

Si la mort venait, tout serait dit, tout finirait dans cette fin élémentaire, qui est celle du commun des êtres. Mais elle ne vient pas. Le sommeil même ne vient plus qu'à de rares intervalles.

C'est ainsi, ô vieillard oublieux, que j'ai aperçu le chacal à ma première visite, recroquevillé dans le fond de la cage, tout enfoncé dans sa propre obscurité, son ombre fatale, car d'autre il n'y en avait. J'ai compris sans peine qu'il ne restait à cette bête prison-

nière que l'ennui, cet état que l'animal en liberté ignore et qui est propre à l'homme, comme le rire.

Mais l'ennui de l'animal condamné à la prison perpétuelle, c'est autre chose : il trouve sa signification exacte dans ce que nous avons nommé sans nous en faire la moindre idée : néant. Perte absolue, absence totale de tout sentiment, jusqu'à celui de vivre.

Ennui, ennui de l'animal, suprême déchéance. Prison dans une prison. Double anéantissement, l'œil ouvert et la peau insensible. Rien, plus rien, même un éclair, une lueur de souvenir. Néant du cœur qui continue à battre, du sang qui ne cesse de circuler, des sens insensibilisés et toujours existants.

J'alignerais des mots, aussi long que le temps, marquant eux-mêmes l'ennui dans la monotonie et l'inutilité, sans parvenir à peindre cet ennui de la bête prisonnière. Pourtant un seul mot suffirait. Pour l'ennui humain, on le trouve ; l'ennui bestial n'en a pas.

Hier, j'ai retrouvé le chacal dressé sur ses pattes au milieu de la cage. Comme il m'a semblé petit, inoffensif ! Est-ce là cet animal prétendu féroce, et sournois, cette espèce d'apache un peu ridicule qui attaque dans le dos, et volontiers amateur de charognes ? Le flanc creux, la fourrure froissée dont il n'a plus honte, la queue pelée, l'œil hébété. Et pourtant je l'ai vu lever la tête. Que regardait-il ? Je me suis senti moi-même, un instant, prisonnier comme lui, pétrifié d'ennui, et debout par on ne sait quelle dérision finale.

Puis il s'est recouché et je l'ai suivi dans sa solitude sans bornes, son néant.

L'animal ne pense pas, il rêve, dit Vigny. C'est sur ce mot que je finis ce petit tableau à ton intention, ô mon semblable qui te plains de vieillir en t'ennuyant.

Resterait-il vraiment à la bête prisonnière de rêver ? Le rêve serait-il assez résistant pour limer les barreaux d'une prison ?

ROBERT ROVINI

POÈMES
DONT QUELQUES PYTHIQUES

NOCTURNE

*Ecoutez Il y a quelque part un oiseau qui chante
Un oiseau inconnu comme l'espoir dans ces régions,
de pauvres plumes sans nom
D'où ruisselle une voix un peu de sang quelque part
Et un chant Est-ce un arbre cette ombre dans le coin
Voyez-vous ces lumières là-bas un peu plus loin
ces éclats
D'un cristal écrasé ou est-ce seulement vos yeux qui
tremblent là
A cause de ce jour noir sans doute
De cette porte soudain fermée et dont on ne voit
qu'un côté
L'autre ayant basculé dans l'absence
Comme un pan de ce mur qui était une vie
Si tendre et si friable que le vent dans son rire en
dispersa les heures
Ce grand vent bleu partout qui ne sait pas se taire
Et court dans les jardins comme une folle obscène
Les doigts gantés de gris et les dents en avant*

*Surtout ne criez pas et marchez doucement
Comme je vous vois dans mes rêves marcher
Sans sortir des paroles que je n'ai jamais dites
Mais dont le sens vous cerne comme un cercle de craie*

Où parfois vous dansez et parfois vous pleurez
Est-ce la pluie qui tombe Cette ombre était un arbre
Un cyprès plein de nuit mais le ciel en tournant
l'a fondu
C'est la nuit qui vous parle et l'oiseau sûrement est
bien loin
Vous l'aviez pris peut-être pour un rossignol triste
Ce que vous entendez c'est le grand vent tout nu
Glissant sous votre peau ses vertèbres disjointes
Elles craquent voilà vous n'êtes plus personne
En reculant au moins n'allez pas écraser cette fleur
Qui depuis bien longtemps vous suit toujours au bord
du vide
Une violette je crois plus sucrée que vos lèvres
Et retomber tuée dans mon rêve à jamais
A jamais mon rêve inachevable
Où ne vous retient rien puisque je suis l'oubli.

ORACULAIRES

1.

Regard voué aux jeux aigus de la blancheur
Blessé en vol comme l'enfance par la neige
Soleil pris dans la main et par le souvenir
Jeté aux yeux ô poudre bleue dans les lointains
Où dort le temps regard la nuit attend ton ombre
Et le silence de ton poids ajouté à son poids
Pour tomber d'un seul coup dans le gouffre d'éclairs
Où ta caresse a commencé de sculpter nue
Dans le bloc de lumière une haute statue
Que le noir de ce monde illumine du cœur.

2.

La graine étoile morte

Perce de part en part la nuit pleine de fruit

La vie est plus lointaine,

Si proche de tes dents, qu'au fond des temps le monde

Cet arbre que tu dresses

Mûrit tes morts fermées sur l'opaque mémoire

Moins vite consommée que leur sucre à tes lèvres.



3.

Ce que je sais ce que j'ignore et ce qui vibre

Au bord de moi venu du plus obscur des âges

Par les chemins douteux de quelques nerfs sous bois

Et suivre l'un ne va qu'au paysage fermé

Sur un soleil qui broie en secret la lumière

En sortent des soleils et des paysages tués net

Dans l'eau vivante au lit de pierre d'un regard

Coule le temps meure la vague où fut mon ciel

Ce pont j'érige où je domine et je demeure.



SIGNES

L'arbre est seul

Il a brillé tout le jour millions d'étoiles

jetées au feu de ce désir d'un ciel

*et tu le vois s'éteindre dans le soir sans une voix sans
un geste*

comme une pierre nue dans la folie du vent
Ton ombre aussi est seule
et ton corps qui est si beau dans l'amour
où tu tombes jusqu'à la cime du cri et de la découverte
Seule est ton âme et belle dans la nuit
qui l'éclaire du dedans maintenant que le monde est
entré en silence
et n'attend plus de toi que cet instant de resplen-
dissement
si tu le lui accordes ayant fait don de ton corps avec
son âme et ses ombres
à cette femme obscure qui a pris feu sous toi
belle et jaillie de sa beauté pour veiller dans ta chair
comme un diamant aiguë parfaite et sans futur.

●

Tourné vers ce peu
qu'à peine un souffle sépare du rien
et il est facile de traverser un souffle
de disparaître à son envers
de se perdre dans ce néant que font les choses en
se taisant
ce moins que rien où réfugiées elles persistent
le dos tourné à la morsure de l'être
et la face voilée de leur durée obscure
mais étoilée en dérision d'une immuable déchirure

les contemplant
et je respire un air furtif
qui me fait croire à l'arbre au vent
je ne suis là que pour mémoire
je dis merci en m'en allant.

LA LUMIERE D'ICI

*Dans la forêt qui parle une feuille descend
 Et puis remonte un peu comme une rouge langue
 Où serait flamme et feu De même dans le froid
 Un amant voit trembler les images qu'il brûle
 Parmi le troncs noircis et les hauts souvenirs
 A travers la fumée il s'étonne d'un corps
 Visible et que transit l'invisible durée
 Mais il ne rêve pas il monte dans son rêve
 Il ouvre le silence au dedans des caresses
 Où croît dans l'or obscur un arbre qui regarde
 Et ce n'est plus le vent qui tire sur ses lèvres
 C'est l'avenir profond au profond du passé
 Une pierre fendue à l'extrême du gel
 Et le bonheur plus grand que la force d'un seul.*



*Trouble le vent. Reçois-le dans tes bras. Et meurs.
 Meurs encore une fois. Profond est le sein des ténèbres.*

*Tout au début. Il reste ensuite à deviner
 Le sens de l'eau, du feu, le jour qui met en jeu la vie.*

*Et lents sont les chemins. Plus lentes les passions
 Qui noircissent le sang. Est-ce le corps qui rêve d'aube ?*

*Comme un seul bloc. Et c'est l'éternité qu'il faut
 Pour que la graine en sorte et donne au soleil une
 [feuille.*

O souffrance. Le temps ne console que l'ombre.
Le double brûle, il fait au bout du monde un froid
[d'absence.

L'espace est transparent comme le gel. Ici
Creuse ton trou. Chaude est la terre aux amants fous
[d'aimer.

Deux ne sont qu'un. Leurs corps nourrissent l'herbe
[où crie de joie
Le vent. Plus profonde est la chair que le sein des
[ténèbres.

Tu viendras car la nuit n'est pas loin de tes lèvres
La nuit est la limite de ton souffle
Et ton regard la troue pour disparaître au fond de l'eau

C'est là que je t'attends sous les reflets danseurs
Là que je veille à l'entière ténèbre
Où t'appelle ton poids le corps perplexe de tes rêves

Qui t'en délivrerait ? Des oiseaux tu n'as plus
Que ce peu de buée perdue au ciel
Tes pas hésitent sans savoir où commence l'espace

Fais don de ton haleine au vent qui la disperse
Mais ne l'écoute pas parler d'étoiles
Un ciel est dans ton cœur qui tourne et broie comme
[une meule

Un ciel au plus profond où s'allonge ton ombre
Appelle-la ton âme si tu veux
Sa forme seule importe et c'est la fuite d'un poisson

La flamme du feu noir couchée dans la lumière
Par le vent lisse et dur de l'origine
Dont sèche un peu de sel aux lèvres froides du vieil
[homme

Celui que tu n'es plus baisé aux yeux par la mer nue.

PIERRE DELLA FAILLE

PRINCIPAUTE

Il décida de s'expatrier.

Le hêtre pourpre étendait sur les portes de bronze toute l'orgueilleuse splendeur de sa race. Suivant le gardien et sa sonnaille de clés, il pénétra dans la crypte.

De sarcophage en sarcophage il toucha des granits froids et, tout bas, répétait « je vous maudis d'exister dans l'atroce dénûment de ma richesse ».

Le soir il élut une tzigane et procréa pour donner à ce fils l'orgueil d'exister seul. Puis il monta dans une automobile que le matin retrouva nue de cadavre au fond d'une rivière.

Il est des races comme des années pour qui l'automne, aux vents fous, s'ouvre en agonie.

HERITAGE

Comme le Nil en crue féconde la vallée, j'ai donné la vie, sans le savoir. Puis, j'ai marché dans mes champs de cotonniers et d'épis tricéphales.

Plus tard, des hommes se sont levés, disant : « Père, nous voulons notre part des récoltes ». Alors, ramassant des pierres, j'ai lapidé ces arrogants et appelant le feu, brûlé mon héritage.

A cause d'eux, les oiseaux qui m'épiaient sur la muraille n'ont pas eu leur part, eux non plus.

LES DECRETS DE GOLD ARCHIBALD

PREMIER DÉCRET. AU CHEF DES CHANTRES. AVEC CRIS
D'EFFROI DES ENFANTS.

Ma face est de marbre et mon cœur. Qu'un joaillier taille des larmes dans mes plus beaux rubis. Heureux Celui qui règne sur l'or et sa puissance. Les prêtres chantent sa louange. Je suis Gold Archibald et voici mon décret :

Qu'on fouille les entrailles de la terre et des autres planètes, qu'on explore les veines les plus minces où trouver la richesse. Que là où des hommes ne peuvent se glisser on envoie des enfants, jusqu'aux plus petits, pourvu qu'ils sachent marcher. Heureux celui grâce à qui le trône de ma puissance montera jusqu'au ciel. Je suis Gold Archibald.

Lorsque les mères viendront implorer ma pitié, que mon Grand Prêtre sème sur mon visage des larmes de rubis. Elles s'en iront rassurées.

DEUXIÈME DÉCRET. AU CHEF DES HÉRAUTS. AVEC TAMBOURS
DE PEAU DE JEUNES FILLES.

Ma face est un soleil levant et mon désir haut comme un mât. Qu'un joaillier taille des yeux dans mes plus beaux saphirs. Heureux Celui dont les désirs sont assourvis et pour qui les femmes dansent nues. Je suis Gold Archibald et voici mon décret :

Qu'on explore les villes et les bourgs, les villages les plus reculés, où trouver l'ornement de mon plaisir. Heureuse celle qui peuplera mes nuits et l'ennui des insomnies. Je suis Gold Archibald.

Lorsque mon regard aura rencontré l'une d'elles, et qu'elle aura levé les yeux sur moi, je les lui crèverai. Mon barbier placera dans ses orbites deux de mes plus beaux saphirs et elle s'en ira comblée.

TROISIÈME DÉCRET. AU CHEF DES ARMÉES. AVEC UN FOUET
EN BOYAU DE GUERRIER.

Ma face est un brasier qui dévore et mon pouvoir une soif. Qu'un joaillier taille des flammes dans mes plus beaux diamants. Heureux Celui qui voit les hommes excités pour le massacre et la conquête. Je suis Gold Archibald et voici mon décret :

Que les hommes marchent en rang et montent à l'assaut des citadelles. Qu'ils reculent les bornes de ma puissance et qu'on empile les morts dans mes fourgons pour qu'ils deviennent le fumier de mes jardins. Heureux celui dont le corps engendrera une orchidée rare. Je suis Gold Archibald.

Lorsque mes cadillacs auront parcouru les royaumes conquis, j'offrirai aux veuves un diamant taillé qui sera la flamme du souvenir. Elles s'en iront alors vers d'autres guerriers.

Je suis Gold Archibald, et ma guerre est sans fin. Alleluia.

PIERRE DELLA FAILLE.

RAISONS PREMIERES

« Ose être heureux »

GOETHE.

I

*Nous ne sommes pas d'un seul tenant
d'une seule coulée
ni d'un métal sans fissure
Mais par la faille la plus fine
le vent de la défaite peut surgir
aux jours qui n'ont couleur de rien*

*Les larmes nous ont pétri
Dans nos yeux ont passé les désastres de la nuit
les scintillements de la mort
Et c'est nous dans la durée
nous contre le malheur
C'est notre chair qui témoigne
par l'écriture étrange de nos cicatrices*

*Nous le savons aussi
nulle source ne jaillit sans effort
Il faut compter avec le roc
avec le sol desséché
les cailloux noirs de l'ennui
Notre champ devant nous est mangé d'herbes folles
Et nos mains nues se blessent à creuser
à travers les ronces*

*Le pain de l'espoir ne pousse pas
ni ne se cueille comme un fruit
il se gagne
Mais de science certaine
la terre la plus aride se laisse vaincre*

*Ce qu'il faut de chaleur humaine et de raison
ou de force perdue
à chaque porte du monde
pour qu'elle s'ouvre
nous le savons
Et le peu qu'il faut pour briser
la façade du visage le plus parfait*

Mais nous parions pour le bonheur

II

*Mon bien c'est la femme que j'ai
la femme et sa terre fertile
C'est la moisson de ses lèvres en bouquets
offerts au plein soleil
la lourde gerbe de son corps debout
Je prends racine au fleuve de son sang
Et je m'enfonce à travers elle*

Elle est vivante et claire comme la simple vérité

*Une eau profonde bat ici d'un cœur irrépressible
avance avec sa force mesurée
Sur les terres de l'oubli et de la solitude
une eau qui monte
une eau de vie à pleine bouche
inonde et fait crouler de grands espaces dépeuplés*

Les grands espaces inutiles de l'absence

*Et tout devient plus clair
aussi transparent que la trame du jour
Tout coule comme un fleuve
qui rejoint son lit
se répand
et force les barrages
Le jour et la nuit le temps se déchirent
Tout change et se répond
ma voix me revient en écho parle plus haut
grossie de tout ce flux qui la porte
Et je débouche dans la clarté de vivre Je dérive
au vent violent du large
la bouche ivre de sel et de rosée
Je suis au monde*

*Ma femme bien vivante est ma raison première
Je m'agrandis par elle
et par elle je regagne le terrain perdu*

Sa source souterraine court en moi

*Ce soir je vois ses yeux irrigués par le jour
éclairer le chemin d'où je viens Ses yeux
comme deux bêtes familières et muettes
nourrir un feu de confiance et de certitude*

Ce soir je vois s'ouvrir en deux le fruit du monde

III

*L'enfant est ce qu'elle est
L'enfant ne souffre pas le doute
Sa présence suffit à tout
comme la pierre suffit à démontrer le temps
comme le ciel suffit à contenir l'espace*

*L'enfant à fleur de peau
A perte de vue
L'enfant*

*Elle a l'évidence pour elle
Elle est de marbre et de chair sensible
sur l'univers obscur de la mémoire
sur l'horizon total de mon être total*

*Mon cœur et ma raison lui font un unique élément
Et je la vois grandir
semblable à l'arbre du bonheur*

Mai 1955.

ROBERT SAUTEREAU.

L'INDIGNE VIEILLE

Ma grand'mère avait soixante-douze ans quand mon grand-père mourut. Il possédait, dans une bourgade badoise, un petit atelier de lithographie où il travailla jusqu'à sa mort, avec deux, trois compagnons. Ma grand'mère, qui n'avait pas de servante, tenait son ménage, gardait la vieille maison branlante et faisait la cuisine pour les hommes et les enfants.

C'était une petite femme maigre, aux yeux vifs de lézard, mais au parler lent. Avec des moyens fort restreints, elle avait élevé cinq enfants, sur les sept qu'elle avait mis au monde. Ça l'avait toute ratatinée, avec les ans.

Les deux filles partirent pour l'Amérique, et deux des fils s'en allèrent aussi. Seul, le plus jeune, de santé faible, resta dans la petite ville. Il devint imprimeur, et s'octroya une famille beaucoup trop grande.

Grand'mère demeura donc seule à la maison, quand mon grand-père fut mort.

Les enfants échangèrent des lettres sur les dispositions à prendre à son égard. L'un d'eux pouvait lui offrir chez lui un foyer, et l'imprimeur voulait s'installer chez elle avec les siens. Mais la vieille femme se montra réfractaire aux propositions, et ne voulut qu'accepter un petit secours de chacun de ses enfants qui pourrait le lui allouer. L'atelier de lithographie suranné depuis bien longtemps, ne rapporta presque rien à la vente, et il y avait encore des dettes à payer.

Les enfants lui écrivirent qu'elle ne pouvait quand même pas vivre toute seule ; mais comme elle ne réagit absolument pas, ils cédèrent et lui envoyèrent chaque mois un peu d'argent. Après tout, pensaient-ils, l'imprimeur était resté dans la petite ville.

L'imprimeur se chargea en effet de donner parfois à ses frères et sœurs des nouvelles de leur

mère. Ses lettres à mon père, et ce qu'apprit celui-ci deux ans plus tard, au cours d'une visite et après l'enterrement de ma grand'mère, me permettent de reconstituer ce qu'il advint, pendant ces deux années.

Il semble que l'imprimeur, dès l'abord, fut déçu que ma grand'mère refusât de l'accueillir dans la maison assez vaste et maintenant déserte. Il habitait trois pièces avec ses quatre enfants. La vieille femme d'ailleurs, ne maintint plus avec lui que des rapports fort peu fréquents. Elle invitait les enfants à goûter tous les dimanches après-midi. Au fond, c'était tout.

Elle rendait visite à son fils une ou deux fois par trimestre, et aidait sa bru à faire les confitures. De certains de ses propos, la jeune femme conclut qu'elle se sentait trop à l'étroit dans le petit logement de l'imprimeur. Celui-ci ne put s'empêcher, en le relatant, d'y adjoindre un point d'exclamation.

Comme mon père lui demandait dans une lettre ce que faisait la vieille femme, il répondit assez brièvement qu'elle allait au cinéma.

Il faut comprendre que ce n'était là rien d'ordinaire, pas aux yeux des enfants, en tout cas. Le cinéma, il y a trente ans, n'était pas encore ce qu'il est aujourd'hui. Il s'agissait de locaux misérables, mal aérés, installés souvent dans des salles de jeux de boules, avec, à l'entrée, des affiches criardes annonçant des meurtres et des drames passionnels. En fait, seuls y allaient des potaches, ou, pour l'obscurité, des couples d'amoureux. Une vieille femme seule et unique devait sûrement s'y faire remarquer.

Et sous un autre aspect encore, cette fréquentation du cinéma donnait à réfléchir. Certes, l'entrée ne coûtait pas grand chose, mais comme le plaisir était plus ou moins catalogué parmi les friandises, cela signifiait « de l'argent gaspillé ». Et gaspiller de l'argent, ce n'était pas respectable.

A cela s'ajoutait que ma grand'mère, non seulement n'entretenait pas de rapports suivis avec son fils qui habitait la même bourgade, mais encore qu'elle ne visitait ou n'invitait aucune de ses anciennes connaissances. Elle n'allait jamais aux goûters de la petite ville. Par contre, elle fréquentait assidûment l'échoppe d'un savetier, dans une ruelle pauvre et même assez mal famée où rôdaient, l'après-midi surtout, un tas d'existences pas spécialement respectables, serveuses et ouvriers sans emploi. Le savetier était un homme entre deux âges, qui avait roulé sa bosse dans le

monde entier, sans avoir pourtant fait son chemin. On disait aussi qu'il buvait. En tout cas, ce n'était pas une fréquentation pour ma grand'mère.

L'imprimeur laissa entendre, dans une lettre, qu'il l'avait fait observer à sa mère, mais qu'elle avait répliqué assez sèchement. « Il a vu quelque chose » : telle fut sa réponse. Et la conversation s'arrêtait là. Ce n'était pas facile de causer avec ma grand'mère sur des sujets dont elle ne voulait pas parler.

Environ six mois après la mort de mon grand-père, l'imprimeur écrivit à mon père que leur mère, à présent, mangeait à l'auberge tous les deux jours.

Quelle nouvelle !

Grand'mère qui, sa vie durant, avait fait la cuisine pour une douzaine de personnes et n'avait jamais mangé que les restes, mangeait maintenant à l'auberge ! Mais qu'est-ce qui lui prenait ?

Peu après, un voyage d'affaires amena mon père dans les parages, et il alla voir sa mère.

Il la trouva sur le point de sortir. Elle ôta son chapeau et lui apporta un verre de vin rouge et des biscottes. Elle semblait d'humeur sereine, ni particulièrement expansive, ni particulièrement laconique. Elle demanda de nos nouvelles, sans trop insister, il est vrai, et voulut surtout savoir si les enfants avaient des cerises. Elle était alors la même que toujours. La pièce était naturellement d'une propreté méticuleuse, et la grand'mère paraissait en bonne santé.

La seule chose qui laissât entrevoir sa vie nouvelle, c'est qu'elle ne voulut pas aller avec mon père au champ du repos, sur la tombe de son mari. « Tu peux y aller seul », dit-elle incidemment, « c'est la troisième à gauche, dans la onzième rangée. Il faut que j'aille quelque part ».

L'imprimeur expliqua par la suite qu'elle devait sans doute aller chez son savetier. Il se plaignit beaucoup.

« Moi, je campe dans ce taudis avec les miens, et je n'ai plus que cinq heures de travail, et mal payé, voilà que mes douleurs me reprennent, et la maison de la Grande Rue est vide. »

Mon père avait loué une chambre à l'auberge, mais il avait escompté que sa mère l'inviterait à loger chez elle, du moins pour la forme ; or, elle n'en parla

point. Et même au temps que la maison était comble, ça l'avait toujours offusquée qu'il ne logeât pas chez eux, et qu'il dépensât encore de l'argent pour l'hôtel !

Mais elle semblait en avoir fini avec sa vie de famille et prendre des voies nouvelles, maintenant que sa vie déclinait. Mon père, qui avait une bonne portion d'humour, la trouva « guillerette » et dit à mon oncle de laisser la vieille femme faire ce qu'elle voulait.

Mais que voulait-elle ?

Le premier incident relaté par la suite, ce fut qu'elle avait commandé un char à bancs et qu'elle était partie en excursion, un jeudi ordinaire. Ce char à bancs était un immense attelage haut sur roues, avec des places pour des familles entières. Quelques rares fois, quand nous, les marmots, venions en visite, grand-père avait loué le char à bancs. Grand'mère était toujours restée à la maison. Dédaigneusement, d'un geste de la main, elle avait refusé de venir avec nous.

Et après le char à bancs, ce fut le voyage à K., une assez grande ville, à deux heures de chemin de fer. Il y avait des courses, ce jour-là, et c'est aux courses qu'alla ma grand'mère.

L'imprimeur, à présent, était tout à fait alarmé. Il voulait qu'on consultât un médecin. Mon père secoua la tête en lisant cette lettre, mais il refusa de faire appel au docteur.

Ma grand'mère n'était pas allée seule à K. Elle avait emmené, à ce qu'écrivait l'imprimeur, une jeune fille à moitié idiote, la fille de cuisine de l'auberge où la vieille dame mangeait tous les deux jours.

A partir de ce moment-là, cet « avorton » joua un rôle.

Ma grand'mère semblait s'en être entichée. Elle l'emmenait au cinéma et chez le savetier, qui s'était d'ailleurs révélé social-démocrate, et le bruit courait que les deux femmes jouaient aux cartes dans la cuisine en buvant un verre de rouge.

« Elle vient d'acheter à l'avorton un chapeau avec des roses dessus », écrivait l'imprimeur, désespéré. « Et notre Anna qui n'a pas de robe de communiant ! »

Les lettres de mon oncle devinrent complètement hystériques, ne parlèrent plus que de « l'indigne conduite de notre chère mère », sans fournir de plus

amples détails. C'est par mon père que je connais la suite.

L'aubergiste lui avait chuchoté en clignant de l'œil : « Madame B. s'amuse bien, maintenant, à ce qu'on dit ».

En réalité, même pendant ces dernières années, ma grand'mère ne menait point du tout une vie somptueuse. Quand elle ne mangeait pas à l'auberge, elle ne prenait le plus souvent qu'un entremets, un peu de café, et surtout ses biscottes favorites. Par contre, elle s'offrait un vin rouge à bon marché, dont elle buvait un petit verre à tous ses repas. Elle tenait la maison très propre, et pas seulement la chambre à coucher et la cuisine, qu'elle habitait. Pourtant, elle hypothéqua l'immeuble à l'insu de ses enfants. Jamais on ne découvrit ce qu'elle avait fait de cette somme. Il semble qu'elle l'ait donnée au savetier. Quand elle mourut, il alla s'établir dans une autre ville, et il y aurait ouvert un assez grand magasin de chaussures sur mesure.

A y regarder de plus près, elle vécut successivement deux vies. L'une, la première, comme fille, comme femme et comme mère, et la deuxième, tout simplement comme Madame B., une personne seule, sans obligations, et avec des moyens modestes, mais suffisants. La première vie dura soixante ans environ, la seconde ne dura que deux années.

Mon père apprit qu'au cours des six derniers mois, elle se permit certaines libertés que des gens normaux ne connaissent pas. Ainsi, elle pouvait se lever en été à trois heures du matin, et se promener dans les rues désertes du bourg, qu'elle avait donc pour elle toute seule. Et comme le pasteur était venu lui rendre visite pour tenir compagnie à la vieille dame dans sa solitude, elle l'invita, à ce que prétendit la rumeur publique, au cinéma !

Elle n'était point du tout esseulée. Chez le savetier allaient et venaient, apparemment, des tas de gens très gais, et l'on y racontait des tas d'histoires. Elle y laissait toujours sa chopine de vin rouge, et elle en buvait un petit verre pendant que les autres contaient et daubaient sur les dignes autorités de la ville. Ce vin rouge lui était réservé, mais de temps en temps, elle apportait à la compagnie des boissons plus fortes.

Elle mourut brusquement, par un après-midi d'automne, dans sa chambre à coucher, pas dans son lit, mais sur la chaise de bois, près de la fenêtre. Elle

avait invité « l'avorton » au cinéma pour le soir, et c'est ainsi que la jeune fille se trouvait près d'elle quand elle mourut. Elle avait soixante-quatorze ans.

J'ai vu une photographie d'elle, qui la montre sur son lit de mort, et qui avait été faite pour ses enfants.

On voit une figure menue, avec beaucoup de rides, des lèvres minces, mais une bouche large. Des traits petits, mais rien de mesquin. Elle avait dégusté pleinement les longues années de la servitude et les brèves années de la liberté, et consommé le pain de la vie jusqu'à la dernière miette.

BERTOLD BRECHT

(Traduit de l'allemand par JEANNE STERN).

CONTRE L'IMAGE

Cette civilisation est sous le signe de l'image. Partout, dans les magazines illustrés, au cinéma, à la télévision, l'image s'étale, substituant à la forme écrite un moyen d'expression global, d'un pouvoir de suggestion considérable. L'âge du verbe est-il révolu et sommes-nous à l'aube d'une culture nouvelle où l'image, prenant peu à peu le pas sur le discours, finirait par le remplacer totalement ?

A l'origine, il y a la découverte de la photographie. Cette technique de reproduction contient déjà en germe tous les développements futurs. En permettant des choses une saisie objective et qui les restitue *telles qu'elles sont*, elle instaure un rapport nouveau de la vision, et partant, de la présence de l'homme au monde. Dans la photographie, le mouvement naturel est inversé et c'est le monde qui prend, pour ainsi dire, l'initiative. La photographie ne parle du monde qu'en lui cédant la parole. Au discours *sur* le monde, qui plaçait l'homme devant l'objet pour le nommer, elle substitue l'apparition simple des choses, une sorte de « discours » *du* monde. Une photographie d'arbre ne dit rien d'autre que « cet arbre ». C'est une tautologie, en somme. Elle n'exprime rien en deçà ni au delà de l'arbre, mais coïncide purement avec lui. En définitive, elle ne « dit » rien de l'arbre : c'est l'arbre qui *se dit* en elle.

Là est toute la différence avec l'œuvre d'art, dessin ou tableau, qui recompose le monde. Toute peinture est abstraction. Elle part du réel et le rejoint, mais par le détour d'une négation active. Même là où le peintre semble le plus « copier » l'objet, il reste libre devant lui. Sa copie n'est qu'un prétexte. Ce qui compte alors, ce n'est plus « cet arbre » anecdotique, mais « l'arbre » tel qu'en sa vérité le peintre le voit. La fonction de l'art est signifiante : elle exprime moins les choses que la vision humaine des choses. A l'opposé, la photographie est effacement devant le réel. Elle répète simplement le monde. Même dans la photographie dite « artistique », le photographe reste déterminé. Il pourra

disposer, comme il voudra, les objets de son choix, « nature morte » ou ensemble abstrait, son image ne reproduira jamais que ces objets *tels qu'ils sont*. Une fois son montage terminé, il n'a plus de prise sur eux. La reproduction est mécanique donc nécessaire. Elle est exacte.

C'est ici que la magie commence. Car en restituant de la sorte les choses telles qu'elles sont, la photographie leur donne un relief et une présence qu'aucun mode de reproduction n'avait jusqu'alors pu atteindre. Dans la photographie, le réel n'est plus seulement re-présenté (transposé), comme dans la peinture ou le dessin, il est vraiment re-produit, j'entends produit à nouveau sous nos yeux, hantant de sa présence le carré de papier gris. Re-produit avec un relief égal à celui qu'il a dans le monde, hors de nous. Chaque photographie est comme un morceau de monde. Le monde qui se répète indéfiniment sous le regard, multiplie sa présence, nous investit. D'où le caractère envoûtant de l'image. Elle est une présence du monde.

Et je ne veux parler ici que de la photographie traditionnelle, sans évoquer celle en couleurs, ni moins encore « en relief ». Un nu photographique n'est pas seulement une image de nu, mais une femme déjà proche. A l'encontre d'un tableau de nu, chaste le plus souvent, car ce qui compte ici, ce n'est pas le rendu suggestif, mais la transcription plastique du corps, une photographie de nu possède une force de suggestion telle qu'elle éveille le désir. En son essence, la photographie est *magique*. Loin d'être un regard sur le monde qui nous libère du monde, comme c'est le propre de l'art (je pense aux « Souliers » de Van Gogh), elle nous replonge en lui, nous enchaîne à lui.

Là est d'ailleurs son originalité comme figure du monde. Si la peinture implique une négation active, tout l'art du photographe ne peut être que de soumission. Seul compte, en ce domaine, le visage que le monde nous livre de lui-même et la photographie n'est là que pour permettre ce dévoilement. Le langage, ici, n'est point celui du photographe, dont tout le génie, s'il en a, consiste au contraire à s'effacer, mais du monde même. Et c'est pourquoi la vraie photographie n'est point celle dite « artistique » où le photographe ne fait qu'enregistrer sur la plaque sensible un certain tableau par lui préalablement composé, mais celle qui parvient à surprendre le réel dans sa vie propre, à lui faire parler son langage, une sorte de langage sans l'homme. Je songe à ces photos de Cartier-Bresson, d'où toute mise en scène est exclue et qui font « parler » les choses, des ruines de Hambourg aux rues encombrées de Changhaï. A ces instantanés rapides qui permettent de saisir les détails de l'objet, imperceptibles à l'œil nu, ce moment où le pied du joueur s'enfonce dans le ballon, où le chat, dans un bond,

va resserrer ses griffes sur la souris. A ces parties d'un ensemble, isolées par grossissement et qui font ressortir des détails insoupçonnés. A ces gros plans qui nous imposent, comme dans un cauchemar, une tête de mouche énorme ou l'œil humain démesurément agrandi. Dans ces photographies, le réel parle sa langue et presque sans intermédiaire. Ce n'est plus tellement nous qui l'appréhendons que lui qui, de lui-même, se découvre, s'impose à nous dans sa nudité.

Mais il ne pouvait suffire que l'image reproduise ainsi statiquement le monde. Il fallait encore qu'elle s'anime, et ce fut l'œuvre du cinéma. Ici la représentation est en mouvement. Elle épouse le rythme de la vie. Ce n'est plus seulement un objet figé, encore que d'une extraordinaire présence, que nous avons sous les yeux, mais la vie même, dans son foisonnement et dans sa marche. La puissance de suggestion est totale. Dominée, comme engloutie par ce flot du réel qui la submerge, la conscience est fascinée. Une photographie peut encore être fixée, mais l'image en mouvement ne laisse aucun repos, ne permet pas de recul. Le monde s'impose au spectateur avec une force irrésistible, presque avec brutalité. Dans les salles obscures, l'homme est moins devant ce qu'il voit, qu'il ne *devient*, pour ainsi dire, ce qu'il voit. Le réel l'investit. Il se produit comme une substitution.

C'est que le cinéma, plus encore que la photographie, est langage du monde, d'un monde auquel il donne, dans son mouvement interne et en quelque sorte sa pulsation, le moyen de s'exprimer. En ce sens, le vrai cinéma restera toujours le cinéma *muet*, celui qui se passe ou peut se passer de la parole humaine. Aux choses de se raconter, et non plus à l'homme de les dire, en les ramenant à soi. La réalité, pour s'exprimer, part d'elle-même et s'en tient à ses seules ressources, se donnant, si je puis dire, à elle-même, son propre contrepoint. Dans le vrai cinéma, ce sont les pavés mouillés de la rue qui se souviennent du crime, les vagues de la mer qui nous parlent de violence ou de passion. Moins le cinéaste interprète, plus il donne leur chance aux choses, et plus il est grand. Il n'est que le médium qui doit permettre au monde de parler son langage muet, à la lettre « inouï ».

Les techniques nouvelles, orientées vers une suggestion toujours plus efficace, accusent encore, quoique de façon impure, cette dialectique immanente à l'image de serrer de toujours plus près le réel. Je pense à la photographie en couleurs, à celle « en relief ». Au cinémascope, dont l'ambition est d'élargir au maximum le champ de la vision et où la notion de « plan », de cadrage, qui impliquait l'intervention de l'artiste, disparaît. Plus rien que le grand écran qui livre le réel dans son abondance et sa profusion. Au cinéma, qui veut donner l'illusion des choses mêmes, cette suggestion hypnotique qui fait croire au spectateur que

telle voiture qui roule à vive allure, c'est vers lui qu'elle se dirige et qu'elle va sortir de l'écran... A la télévision enfin, qui met l'image au service de l'événement dans son actualité temporelle. Il ne suffit plus de restituer sous nos yeux un monde sans inscription dans la durée. La télévision rend possible une simultanéité de l'image et de l'événement qu'elle évoque. C'est la vie, quand elle se fait et comme elle se fait, qu'elle nous apporte. Ici, l'adéquation avec le mouvement du monde est totale, par le détour du temps. Le réel ne se propose plus seulement dans sa vérité intemporelle. Il est rendu dans sa genèse.

Sollicité par les photographies de son journal et des magazines illustrés, par le cinéma dans ses loisirs, et désormais, au sein même du foyer, par l'écran de la télévision, l'homme moderne fait sa pâture d'images. Ce fait nouveau appelle la réflexion. Les développements en sont assez prévisibles et il n'est pas chimérique de penser que les générations futures, soucieuses d'une information toujours plus rapide, auront substitué plus ou moins totalement au mode d'expression verbal, la saisie immédiate par l'image. Les conséquences de cet abandon ne sont pas seulement d'ordre « culturel ». A mon avis, le danger est humain. Il tient moins dans le choix que l'homme ferait des images contre le verbe et le discours, que dans cet empiètement du monde imaginaire sur la conscience, où l'autonomie de cette dernière est menacée. On ne choisit pas réellement pour les images contre le verbe : ce sont elles qui s'imposent à nous comme présence du monde et les esprits les plus prévenus, s'ils sont livrés à la séduction des images, subissent leur envoûtement. Il n'est pas exagéré de voir dans ce phénomène comme un renversement des rapports entre le monde et l'homme, analogue à celui qui s'accomplit en d'autres domaines de la technique, où nous constatons que la puissance délivrée par l'homme menace de se retourner contre lui, où le monde domestiqué se révèle plus fort, et dans sa domestication même, que l'homme qui a exercé sur lui ses pouvoirs. Nous sommes, à l'heure actuelle, les témoins d'une sorte de reflux de l'univers qui apparaît comme la protestation d'un ordre naturel violenté. A cet égard, et par le détour étrange de la technique et de la science, nous rejoignons peu ou prou la vision primitive où le cosmos apparaissait à l'homme avec un relief menaçant (pensons aux réactions des témoins de la première explosion nucléaire), où la conscience personnelle se dissolvait dans le sentiment obsédant et tragique de la totalité. Je vois, pour ma part, dans la suprématie partout affirmée de l'image comme présence du monde, un aspect de ce phénomène global. Sur l'homme ultra-civilisé que nous

sommes devenus, le monde reprend ses droits. Il envahit de son omniprésence les secteurs les plus divers de la vie et l'intériorité même de la conscience. La peinture aussi le rend présent, mais d'une tout autre manière. Là où les arts plastiques supposent une continuité, un accord sacré entre les choses et l'homme, l'image photographique dresse le réel comme un « en-face de nous », discontinu et fascinant. C'est l'univers non-médiatisé, affirmé comme un pur « dehors », l'autre de l'homme, et qui l'exclue d'autant, qu'il se dévoile comme *autre* dans sa représentation même, c'est-à-dire en un domaine où l'homme affirmait jusqu'ici son emprise sur l'objet. D'où cette attitude passive de la conscience fascinée. L'image photographique ne supporte guère de dialogue. Elle limite même la participation, érigée qu'elle est devant l'œil dans sa plénitude et n'offrant d'autre alternative que l'accueil inconditionné ou le refus.

Cet immobilisme mental ne présente pas, je le répète, qu'une incidence « culturelle ». Il recouvre un danger humain. Que l'univers non-médiatisé puisse ainsi envahir le champ de la conscience, qu'il se profère lui-même en-deça de tout énoncé, et c'est l'échec de la fonction humaine par excellence qui est de signifier et de nommer, d'introduire dans le cosmos la médiation de la conscience, la « blessure ». A l'esprit de déchiffrer le réel et non au réel d'empiéter sur l'esprit. L'homme n'est que dans cette négation active, il n'« existe » qu'en tant qu'il se situe dans ce recul. Coïncidant de la sorte avec les choses, soumise à cette « impression » des choses, la conscience moderne est la conscience immédiate et répandue. Dans sa forme la plus valable, elle pourrait être accueil du monde, dont la présence perçue sur des plans multiples, dans l'espace et le temps, (presse, radio, cinéma, télévision) conférerait à l'esprit une dimension nouvelle. Mais cette assimilation active est rare. L'homme moyen n'existe guère qu'au niveau le plus bas de cette « information ». Il se répand en elle plus qu'elle ne se dépose en lui pour se transformer, s'humaniser en lui.

Tenant lieu de tout énoncé, la photographie re-produit seulement ce qui est à dire et, de ce fait, reste toujours « à-dire ». Elle dispense l'esprit de l'effort qu'implique l'appropriation par le « discours ». Je ne prétends pas faire ici l'apologie de la seule chose écrite, car la peinture aussi est « discours » au sens où je l'entends, dans la mesure précisément où elle est abstraction. Mais c'est au verbe surtout que l'image fait échec. Il suffit, pour s'en convaincre, de feuilleter un de nos magazines à grand tirage. La part du texte y est de plus en plus réduite, au profit de l'image que les mots n'ont guère pour objet que d'introduire, et devant quoi ils s'effacent. D'une page à l'autre, le regard glisse, fasciné, et de même qu'en l'image il ne se produit rien, hors

cette répétition du monde, pas davantage en l'esprit « spectateur » ⁽¹⁾. Le « discours », au contraire, est dialogue avec l'objet, présence active au monde. Par l'attention qu'il implique et ce regroupement des puissances, il est devant le monde l'affirmation de la conscience et le lieu de sa liberté. Partant, il sauvegarde l'intériorité humaine. Une civilisation de l'image seule produirait une humanité extravertie et répandue, livrée à la pure magie des choses... Et finalement sans prise sur elles, car dans la saisie visuelle immédiate le réel se refuse tout autant qu'il se donne, alors que la médiation progressive du discours est déjà en elle-même une appropriation. Le monde ainsi lentement approché et conquis ne nous échappera plus. Il est devenu notre substance.



Mais si justement le problème était là ? Si le propre de l'image et sa justification ultime étaient de mettre fin à l'interprétation « humaniste » du monde ? Si cette éviction du discours devait aboutir à la création d'un « langage » nouveau, pleinement expressif de ce qui, dans la réalité, reste encore inexprimable par les seules voies du concept ?

S'exerçant par le détour de l'abstraction, celui-ci « blesse » préalablement ce qu'il a pour mission d'exprimer. Il rend difficilement le caractère d'unicité de l'objet (qui fait que *cet* arbre est bien *tel* arbre et non un autre) et plus encore celui des situations et des êtres. Il substitue, de plus, au réel, un énoncé sur le réel qui donne finalement le point de vue de l'homme sur le monde, beaucoup plus qu'il ne permet un dévoilement du monde lui-même. L'image, elle, exprime sans « blesser », dans la mesure où elle laisse-être, où elle est total effacement devant les choses et les situations, auxquelles elle permet de se dire *elles-mêmes*, sans intermédiaire humain. Jamais, sans doute, on ne dira la mer comme la photographie ou le cinéma seuls peuvent exprimer la mer ; et une image de Bunuel exprime plus sûrement le tragique ou l'horreur que de longs développements. Ce qu'il n'est pas possible d'exprimer avec des mots, l'image le traduit de façon globale, en répétant la complexité du monde. Elle « dit » l'indicible en ne proférant rien, mais en donnant à l'indicible pouvoir de se manifester. Elle est pur dévoilement.

Est-ce là vraiment le « langage » nouveau ? Peut-être. Mais pour lequel l'objection demeure qu'on a jusqu'ici faite

(1) A moins que celui-ci ne revienne longuement sur l'image, comme il pourrait le faire en présence de la chose même, et n'accède alors au discours. Mais cette démarche seconde est hors de mon propos. Il ne s'agit strictement en ces pages que de l'image considérée comme mode d'expression global et se suffisant à lui-même.

à l'image comme emprise mentale du monde. Car en lui, l'homme est nié. Il est un langage des choses beaucoup plus que de l'homme, même si l'on considère que c'est l'homme qui donne ainsi aux choses de se dire sans lui. Et c'est finalement un langage muet. Il « dit » l'indicible, mais dans la mesure exacte où, en fin de compte, il ne dit rien. Or, s'il est vrai que la loi du langage, comme celle de la pensée est d'aboutir au silence, leur dignité à l'un et à l'autre est de ne s'y résoudre point pour autant. D'accepter cette nécessité et son imminence, et d'en maintenir la présence à l'intérieur du dire, mais sans, pour autant, que le dire lui-même soit condamné. A l'énigme de l'expression, l'image n'apportera jamais qu'une solution de remplacement, dont les périls, on l'a vu, sont réels.

Mais c'est l'homme qui a fait l'image et c'est lui qui en reste maître. A lui d'inventer ce qui sauvera cette forme nouvelle d'investigation, en admettant qu'en ce domaine, comme en tous ceux où la technique fatalement triomphe, il existe encore des raisons d'espérer.

ROGER MUNIER.

Paris, Mai 1956

LE MARIAGE MYSTIQUE DANS LE VODOU

Depuis la publication de « L'île magique » de Seabrook, le vodou n'a cessé d'éveiller la curiosité. Cette religion mi-africaine, mi-chrétienne, pratiquée par les paysans noirs d'Haïti, est entourée du prestige qui s'attache aux cultes célébrés en marge des religions officielles. On attribue volontiers à ses adeptes des connaissances et des pouvoirs extraordinaires, mais en revanche on les soupçonne de crimes étranges ou d'orgies ténébreuses. La bourgeoisie éclairée de la République d'Haïti — « l'Elite » comme elle s'intitule — ainsi que le clergé catholique ne cessent de dénoncer ces « superstitions entachées de diableries ». Ce paganisme des masses leur paraît d'autant plus scandaleux qu'il recrute ses adeptes parmi les gens qui se proclament et se croient, en toute innocence, de bons catholiques.

La meilleure façon peut-être de saisir le caractère intime du vodou est de l'aborder de plein pied, en invitant le lecteur à participer à une cérémonie. J'ai choisi pour cette présentation les rites par lesquels un fidèle, homme ou femme, s'unit à une divinité du panthéon vodou. Ces noces « mystiques » combinent les rites les plus sacrés de l'Eglise catholique, les formalités de l'état civil français, les crises de possession et d'autres usages africains pour former un amalgame savoureux. C'est ce syncrétisme qui mieux que toute formule, définit ce qu'on entend par « vodou ».

L'existence, dans une île chrétienne depuis le xvi^e siècle, de sanctuaires où l'on offre encore des sacrifices aux divinités du Dahomey, du Nigéria et du Congo s'expliquent entre autres causes par le peu d'attention apporté jadis à l'évangélisation des esclaves: trop souvent celle-ci se réduisait à une aspersion d'eau bénite et à l'imposition d'un nom que le baptisé s'empressait d'oublier. Pendant un siècle d'histoire sanglante et tumultueuse, les descendants des « pièces de

Guinée » ont trouvé dans leur fidélité aux traditions africaines plus de réconfort et de profit que dans des rites ou des croyances dont le sens ne leur avait jamais été bien expliqué et qui étaient trop étroitement associés au souvenir détesté de leurs anciens maîtres. Il aurait fallu établir des missions parmi les paysans pour qu'ils pussent, comme aux Antilles françaises, se détacher de leur passé africain. C'est pourquoi, malgré les efforts du clergé, la population rurale d'Haïti est demeurée païenne sous un vernis de catholicisme.

Les êtres surnaturels vénérés par les vodouistes sont appelés tantôt *loa*, tantôt « mystères » ou « saints », noms qui ont remplacé celui de *vodou* ou d'*oricha* qu'ils portent au Dahomey. Tout en gardant leurs appellations et leurs attributs africains, ces divinités ont été identifiées aux saints catholiques dont les chromos ornent les sanctuaires vodou. Dans la représentation assez chaotique du monde que se font les paysans haïtiens, les *loa* sont subordonnés à Dieu, qui est le « Grand Maître » et, tout comme leurs serviteurs, ces divinités petites ou grandes se réclament de l'Eglise catholique si bien qu'il leur arrive d'être baptisées ou de communier. Les *loa* sont en relations avec les hommes par le mécanisme de la possession. A l'occasion d'une danse ou d'une cérémonie, ils « descendent » dans leurs serviteurs qui deviennent leurs « chevaux », en d'autres termes leurs réceptacles de chair. L'esprit qui s'en manifeste au cours d'une transe se substitue à la personne qu'il possède et se sert de la bouche de celle-ci pour parler et de ses membres pour agir.

Le vodouiste qui désire s'assurer le concours d'une divinité pour satisfaire quelque ambition ou simplement se mettre sous la protection spéciale d'un *loa*, peut lui proposer un mariage en bonne et due forme; la même initiative peut-être prise par une divinité qui souhaite s'attacher plus étroitement un fidèle. Le sacrement du mariage ne crée-t-il pas le lien le plus inviolable et le plus permanent qui puisse unir deux êtres ?

Lorsqu'un dieu et son conjoint mortel ont prononcé les paroles rituelles et échangé leurs anneaux en signe de la foi promise, ils savent que dorénavant ils auront un destin commun et pourront compter l'un sur l'autre. Qui dit mariage dit aussi obligations et responsabilités: si le dieu veille sur son époux ou son épouse, en retour il doit en recevoir des cadeaux; chaque semaine, un jour lui est obligatoirement consacré; l'accorder à un mortel équivaldrait à un adultère qui pourrait être gravement puni. Beaucoup d'adeptes du vodou hésitent à s'unir à une divinité en raison des frais élevés que représente la cérémonie, car c'est au fidèle de fournir le trousseau; s'il s'agit d'une déesse aussi coquette qu'Efizi, les dépenses peuvent être importantes: il lui faut une robe de soie, des foulards, des parfums, des bijoux et bien d'autres choses encore. De plus, on offense l'époux divin si, lors de la

réception qui suit la noce, on n'offre pas des gâteaux, des vins ou des liqueurs ; leur prix, ajouté au casuel des officiants, peut engloutir les économies de plusieurs mois ou même de plusieurs années. C'est pour cette raison aussi que beaucoup redoutent d'obéir à la divinité qui les demande en mariage. Pour faire connaître son désir ou, plus exactement, sa volonté, le dieu « descend dans la tête » de son serviteur et exprime par sa bouche ce qu'il attend de lui. Comme le possédé n'est pas censé savoir ce qui se passe pendant la transe, le prêtre ou les personnes présentes lui répètent les paroles du *loa*. Parfois celui-ci s'adresse à l'homme ou à la femme de son choix par l'intermédiaire d'une autre personne dans laquelle il s'est incarné. Enfin, le *loa* peut révéler lui-même ses intentions, lorsqu'il a été attiré sous sa forme invisible dans une cruche sacrée.

La déesse Ezili, qui préside à l'amour, a de fortes inclinations matrimoniales. Il est rare qu'elle ne finisse pas par offrir sa main à l'homme qui la sert avec ferveur : elle la lui propose en particulier lorsque celui-ci est sur le point de prendre femme. Par crainte d'être supplantée par une rivale, elle exige d'être épousée la première. Généralement les deux mariages sont célébrés à peu de jours de distance. Si le fidèle hésite ou tarde trop, les avertissements surnaturels deviennent de plus en plus nombreux et pressants. Continue-t-il à faire la sourde oreille, de légers déboires, puis des échecs et des accidents graves lui rappelleront qu'on ne plaisante pas avec Ezili. Qu'il se marie avec une mortelle sans s'être uni au préalable à la déesse, et sa femme selon la chair ne vivra pas longtemps. Les dieux se montrent plus patients lorsque le fidèle n'a pas l'intention de se marier. Il peut alors les apaiser par des assurances de respect et des promesses dilatoires. Celui qui cherche à épouser une divinité pour en obtenir protection a donc tout avantage à rester célibataire du moins pendant quelque temps s'il ne veut pas s'attirer de désagréments.

La description de ces mariages mystiques gagnera en clarté si, au préalable, nous donnons au lecteur quelques informations sur le caractère et les attributs des protagonistes divins dont il est question. Le dieu Damballah est le dieu-serpent, l'une des grandes divinités du vodou. Il appartient à la catégorie des esprits dont le blanc est la couleur symbolique ; c'est pourquoi on lui offre de préférence des « mangers blancs ». Ceux qu'il possède dardent la langue et émettent des petits bruits semblables à une succession de *t* prononcés rapidement. Comme les reptiles, ils rampent sur le sol en ondulant ou grimpent aux poutres du sanctuaire où ils s'accrochent tête en bas. Damballah passe pour être friand d'œufs, c'est la raison pour laquelle on lui en offre un, chaque fois qu'il se manifeste.

Ezili — de son nom complet Ezili Freda Dahomey — est la personnification de la beauté et de l'amour.

Les femmes, et même les hommes qu'elle « saisit » adoptent les attitudes caractéristiques d'une coquette voluptueuse. La personne possédée par la déesse se fait conduire dans une chambre du sanctuaire où, en prévision de l'« épiphanie » d'Ezili, on garde des vêtements de soie, des foulards, des bijoux, des parfums — bref tout ce que peut désirer une femme jeune et jolie. Sa toilette faite, la possédée (ou le possédé) sort de la chambre langoureusement appuyée sur deux jeunes gens auxquels elle prodigue des marques de tendresse. Autant Ezili peut se montrer affectueuse et prévenante envers les hommes, autant elle affecte de dédaigner les femmes qu'elle consent à peine à saluer en leur tendant les deux petits doigts. Ses couleurs favorites sont le blanc et le bleu, son emblème est un cœur et, dans l'imagerie populaire, elle est identifiée à la Mater Dolorosa, vierge couverte de bijoux, au cœur percé d'un glaive.

Le premier mariage d'un fidèle avec un *loa* dont je fus le témoin eut lieu à Jacmel, le jour des Rois. Des amis m'avaient conduit dans un petit sanctuaire situé un peu en dehors de la ville, où je rencontrai un grand nombre de personnes dont beaucoup appartenaient à la petite bourgeoisie locale. Comme tous les sanctuaires vodou, celui-ci comportait un « péristyle » sorte de hangar ou de hall ouvert où l'on célèbre le culte et au milieu duquel se dresse le « poteau-mitan », pilier sacré considéré comme le symbole des divinités et des forces occultes et vers lequel convergent les rites. A l'une des extrémités du « péristyle » on avait dressé sous un dais de satin rouge la table portant des cierges, de l'eau bénite, un missel et des mets variés. Cet autel était surmonté de chromos représentant des saints. Le *houngan* (prêtre) traçait sur le sol, à l'aide de farine de maïs qu'il faisait glisser entre le pouce et l'index, un cœur (symbole d'Ezili) et un serpent (le dieu Damballah).

La cérémonie commença par le « baptême » de la robe nuptiale et de deux foulards de soie. Ce rite qui, en cette occurrence, aurait pu paraître saugrenu doit être considéré à l'intérieur d'un contexte plus vaste : le sacrement du baptême que le vodou a emprunté au catholicisme, est devenu un acte magique conférant à un objet un caractère sacré si ce terme est pris dans son sens le plus large, c'est-à-dire de « propre au culte ». Tous les accessoires rituels sont « baptisés » et il est fréquent que ce même rite soit accompli pour des objets jouant un rôle important dans la vie de l'individu, tels que ses instruments de travail ou même sa maison. Le « baptême » qui doit être conforme à la liturgie catholique n'est pas célébré par un prêtre vodou, mais par un « père-savane », c'est-à-dire un ancien enfant de chœur ou un sacristain en rupture de ban, capable de réciter avec toute l'onction désirable des prières catholiques tant latines que françaises.

Le « père-savane » que nos hôtes avaient convoqué était un grand noir dégingandé et d'allure un peu équivoque. Debout devant l'autel, il conduisit la cérémonie d'une belle voix de basse avec la plus déconcertante gravité. Il fit signe aux « parrains » et aux « marraines » de s'avancer — chaque objet était présenté par un couple différent — et, ouvrant un missel, il psalmodia quelques prières avant de leur demander sur un ton presque menaçant s'ils étaient bons chrétiens et si c'était leur intention de faire baptiser les foulards et la robe dont ils étaient porteurs. Il s'enquit du nom choisi pour chaque objet. Les marraines, visiblement intimidées, répondirent à voix basse et d'un air contraint. Claironnant les noms indiqués, le « père-savane » aspergea d'eau bénite chaque pièce de vêtement.

Après un interlude consacré à la danse, la femme qui devait épouser Damballah fit son apparition dans le « péristyle » : l'air grave et soucieux, comme si elle était pénétrée de la solennité du moment, elle vint prendre place sur une chaise près du « poteau-mitan ». Le « père-savane » s'assit à côté d'elle sur un tabouret et entonna de nouvelles prières ; ensuite, sans changer de ton, il passa à l'invocation des dieux africains en agitant son hochet sacré. La « fiancée », qui était restée impassible, donna bientôt des signes de nervosité et d'inquiétude. Ses traits se crispèrent et son corps fut agité de tremblements qui devinrent de plus en plus forts. Elle paraissait en proie à une violente émotion maîtrisée avec peine et prête à éclater. Soudain sa bouche s'entr'ouvrit pour laisser échapper sans arrêt des sons saccadés et rapides. A partir de cet instant, aucun doute ne fut possible, la femme était possédée par le dieu serpent Damballah. Personne ne parut surpris par sa métamorphose. Le « père-savane » continua à égrener ses litanies et il ne s'interrompit que pour dire à la possédée d'aller se préparer. Celle-ci obéit et se dirigea vers une des chambres du sanctuaire. Quand elle en ressortit, elle était habillée de blanc de la tête aux pieds ; elle portait un turban de soie et tenait à la main un des mouchoirs qui venaient d'être baptisés. Soutenue par deux femmes, elle fit le tour du hall face au houngan qui, en reculant, semblait l'attirer avec son hochet. Les femmes s'arrêtèrent et finalement les genoux pliés, elles exécutèrent trois pirouettes pour « saluer » leur guide. La « fiancée » se dirigea vers l'autel, encadrée d'un côté par sa « marraine » — une jolie fille en costume de ville — et de l'autre par son « parrain », personnage cossu d'allure distinguée. Comme Damballah est en fait un *loa* muet, ce fut au « parrain » que le « père-savane » demanda s'il acceptait d'épouser Mlle X. Il posa la question réciproque à la « fiancée » et passa à son doigt deux anneaux : celui de son mari et le sien. Il donna ensuite lecture de l'acte de mariage dont voici le texte :

LIBERTÉ, EGALITÉ, FRATERNITÉ

République d'Haïti, 5.847. — L'an 1949 et sixième jour du mois de Janvier à 3 heures de l'après-midi, Nous, Jean Jumeau, Etat civil de Port-au-Prince, certifie (sic) avoir comparu les citoyens Damballah Toquan Miroissé et Madame Andrémise Cétoute pour être unis par les liens indissolubles du sacrement de mariage. Considérant que Madame Cétoute doit consacrer le Mardi et le Jeudi à son mari Damballah sans se souiller d'aucune tache, attendu que Monsieur Damballah son devoir est couvrir son épouse Cétoute avec beaucoup de chance afin que son épouse ne souffrira pas une seule journée sans argent ; l'époux Monsieur Damballah est redevable envers son épouse et lui doit toutes protections nécessaires suivant les conditions du contrat. C'est avec le travail que l'on fasse la propriété humaine et spirituelle. En exécution de l'article 15.1 du Code d'Haïti. Ils ont répondu affirmativement en présence des témoins qualifiés et nommés (Signatures).

Attendu que les témoins endossent la lourde responsabilité et répondent affirmativement par oui.

Ce présent acte abroge toutes les lois ou dépositions de loi qui lui sont contraires.

A la question s'ils consentaient à se prendre pour époux, ils ont répondu séparément et affirmativement en présence des témoins qualifiés et nommés ci-après, témoins choisis et amenés par le comparant et ont signé l'officier...

En foi de quoi nous certifions que l'acte de mariage ci-dessous a été transcrit par nous conformément à la loi.

Pour copie conforme collationné.

A titre de comparaison, en voici un autre :

Par devant nous, officier Jean-Jacques Antoine, officier d'Etat civil, section norde (sic) de Port-au-Prince, ont comparu le 9 Décembre à 4 heures de l'après-midi les nommés ci-dessous de l'avis des officiers chargés de la direction des différentes, Madame Fanie Dorcely, âgée de 32 ans, né à Bon Repos, commune de Port-au-Prince, commerçante de profession, fille légitime de son père (sic), lieu de résidence Port-au-Prince. Considérant qu'en vue de faciliter l'exercice du droit en réclamant Mr. Ogou, Saint Jacques, majeur, né à la Nouvelle-Guinée (sic) pour être son époux aimé et respecté ; légitime dans l'union conjugale au sens de la bénédiction nuptiale ; Madame Fanie l'a consacré et nous a présenté Monsieur Sieur Miracles Noel, né à Port-au-Prince, âgé de 39 ans, maçon de profession, réside à Port-au-Prince pour être son témoin, c'est-à-dire parrain et Madame Edith Domond, âgé de 27 ans, commerçante de profession pour être sa marraine.

Les témoins furent invités à apposer leur signature au bas de l'acte précédent. La mariée, s'exprimant pas signés, demanda qu'on lui servit quelque chose à manger ; on la conduisit près d'un petit tas de farine où était placé un œuf.

Elle s'agenouilla et fut immédiatement recouverte d'un drap, car personne ne saurait voir un dieu en train de se nourrir. Lorsqu'elle eut gobé l'œuf, on fit passer sous le drap du riz au lait et d'autres mets, tous blancs. Chaque plat dont elle avait goûté, était immédiatement enlevé et posé sur l'autel. Le repas terminé, la « mariée » — toujours possédée par Damballah — fit trois libations d'eau devant les tambours et alla ensuite serrer les deux mains de chaque invité, selon un code de politesse particulier aux dieux. Tout en s'acquittant de ce devoir, elle semblait avoir quelque peu oublié son rôle divin, car elle ne dardait plus la langue ni ne faisait entendre de sifflements. Soudain, sans que rien ne vint manifester le changement, elle fut abandonnée par son invisible mari et possédée par la déesse de l'amour, Ezili. Devenue le « cheval » de la divinité, elle minaudoit tant et plus et se frottait avec effronterie contre les jeunes gens à qui elle donnait de longs baisers. La possession d'Ezili finit tout aussi brusquement qu'elle avait commencé; la mariée reprit son air calme et sérieux et alla remettre ses vêtements de ville. La fête se termina par la série de danses coutumière en l'honneur des principales divinités de « Guinée ».

Le second mariage auquel je fus convié fut celui de Mlle L. C., qui devait devenir une des chanteuses folkloriques les plus populaires de Port-au-Prince. A l'époque où je fis sa connaissance elle était encore *hounsi*, c'est-à-dire « servante des dieux » dans un sanctuaire de la ville. Pour assurer le succès de sa carrière artistique encore à ses débuts, elle avait jugé utile de s'unir en mariage à Ogou-balindjo, qui était l'un des protecteurs du sanctuaire auquel elle était attachée.

En qualité de parrain, je l'avais accompagnée à l'autel où le « père-savane » prononça les formules rituelles. Pendant la cérémonie, L. C. se montra calme et douce, timide même. Mais à l'instant où je lui passai au doigt les deux alliances, elle proféra un vigoureux ; « Tonnerre, foutre », suivi d'autres jurons non moins violents. Ses traits s'étaient durcis et elle tapait du pied avec fureur. Ce n'était plus une jeune épousée, mais Ogou, le dieu-soldat qui s'était incarné en elle. On se précipita pour lui enlever ses chaussures et ses bijoux comme on le fait chaque fois qu'une personne entre en transe. En toute hâte les tambours battirent un « aux champs » en hommage au *loa* et les porte-étendards accoururent pour lui faire escorte. La possédée, indifférente à ces marques de respect, dansa un joyeux *mahi* tout en cherchant à attirer l'attention sur ses bagues qu'elle exhibait avec un sourire orgueilleux. Le dieu qui était en elle, en vrai soudard aviné, réclama une bouteille de rhum dont il but une copieuse rasade pendant que le chœur chantait : « Li boué, jam saoul, Ogou boué, jam saoul » (Il boit, il n'est jamais saoul). La « mariée » fut bientôt désertée par son « époux » qui s'éclipsa tout aussi soudainement qu'il était apparu. La jeune femme continua à

danser, mais ne tarda pas à être « saisie » par Ti-Jean-Dantor, dont l'incarnation fut cependant assez brève. Il était à peine parti que les traits de L. C., qui avaient reflété successivement le caractère rude et farouche du dieu-soldat et la gaité un peu perverse de Ti-Jean-Dantor, devinrent hideux. Elle gisait recroquevillée sur le sol, le cou tordu, le visage au-dessus de l'épaule, les yeux blancs, la bouche crispée d'où pendait une langue demesurée et violacée, les bras rejetés en arrière et les doigts en griffes. On étendit cette gargouille vivante sur une natte et la foule se pressa autour d'elle. Chaque spectateur, à tour de rôle, vint enjamber la possédée et accrocher son petit doigt au sien, — rite qui est à la fois un signe de respect envers la divinité et un moyen d'entrer en communion avec sa force sacrée. Le public étant nombreux, le défilé dura bien une heure. Pendant tout ce temps, L. C. resta figée dans la même grimace et la même position inconfortable. Lorsque Velekete — tel était le nom de la divinité qui venait de se manifester — à son tour s'en alla, L. C. se releva d'un seul bond et reprit son expression habituelle comme si elle eût arraché un masque. Mêlée à ses compagnes, elle exécuta plusieurs danses jusqu'au moment où, pour la quatrième fois, elle tomba en transe. Le dieu qui l'avait « montée » était sans doute son « mari », car de temps à autre elle lançait un juron ou un gros mot et réclamait du rhum. Elle le partageait généreusement avec d'autres danseurs qui, n'ayant pas plutôt pris une gorgée, étaient à leur tour possédés par Ogou.

Quelques jours plus tard, ayant rencontré la « mariée » en ville, je fis une allusion discrète à ses métamorphoses. Elle n'en avait pas le moindre souvenir et en écouta la description d'un air amusé et sceptique. Son attitude était normale puisqu'il est entendu qu'un « cheval » n'a jamais conscience de ce qu'il fait ou dit lorsqu'un être surnaturel l'habite.

Si le « conjoint » en a les moyens, la cérémonie du mariage mystique ne le cède nullement en éclat aux noces bourgeoises. Ce fut le cas de celles qui furent célébrées chez M. Baskia, un des prêtres vodou de Port-au-Prince dont l'aisance permettait de déployer un certain faste. Il avait invité presque tous les *houngan* et *mambo* de la région qui s'étaient rendus à la fête vêtus avec toute l'élégance dont ils étaient capables. Beaucoup de femmes étaient en robes longues de satin ou de soie et les hommes portaient des chemises colorées et des pantalons fraîchement repassés. Quelques membres du clergé vodou étaient escortés de dignitaires subalternes attachés à leur *houmfo*. A mesure que les invités arrivaient, ils étaient placés autour du « péristyle » selon leur importance. Mme Baskia, grande et robuste négresse, était habillée d'une robe blanche brodée et chaussée de sandales également blanches. Elle s'affairait, en bonne maîtresse de maison

recevant des hôtes de marque, cherchant à les mettre à l'aise et ayant l'œil sur le moindre détail. Son mari, en pantalon et chemise kaki, se montrait tout aussi empressé et affable. Deux heures durant, prêtres et prêtresses échangèrent des salutations selon l'étiquette du vodou, qui est à la fois compliquée et riche en nuances subtiles.

Le mariage eut lieu dans une des petites chapelles attenantes au « péristyle ». Le « fiancé » portait un complet d'un blanc impeccable, une cravate rose et bleue en l'honneur de son épouse divine, et des souliers vernis. La « fiancée » était représentée par une petite *mambo* boulotte et laide dans laquelle s'était incarnée la déesse de l'amour. Pour remplir le rôle de marraine, Mme Baskia alla changer de toilette et revint en robe bleu pâle. Pendant la célébration du mariage, quatre jeunes filles — les servantes des dieux — firent entendre de fort beaux chants que des femmes, massées dehors, reprirent en chœur. Après la bénédiction, les portes de la chapelle furent refermées sur le couple qui resta seul. Quand il sortit, la femme — possédée par Ezili — était entièrement vêtue de rose et son « mari » toujours en blanc, portait un bouquet de fleurs blanches et un flacon de parfum.

Les porte-drapeaux du sanctuaire se placèrent derrière les mariés en croisant au-dessus de leur tête la hampe de leurs étendards rouges ; les *hounsi* se rangèrent à leur suite et le cortège fit en dansant le tour du « poteau-mitan ». Ezili, fidèle à sa nature, ne put s'empêcher de faire des agaceries aux jeunes gens et de leur témoigner des attentions indécentes. Le couple s'approcha ensuite d'une table placée sous un dais où s'étalait la plus somptueuse des collations : pièces montées, gâteaux, biscuits, bouteilles de champagne et de rhum, liqueurs des plus variées. La déesse elle-même découpa le gâteau de noces, dont les tranches furent servies avec des coupes de champagne aux hôtes de marque. Quant au « menu peuple », il dut se contenter de bière et de biscuits. Pendant que le couple mangeait assis, les étendards étaient agités au-dessus d'eux. Ezili et son « mari » reçurent les félicitations et les vœux de bonheur des invités. La déesse se leva pour embrasser les femmes présentes et, à sa façon habituelle, accrocha son petit doigt au leur. Elle dansa ensuite avec son « mari » auquel elle ne ménagea pas les marques de tendresse, puis elle aspergea de parfum les autres danseurs. Les époux s'épongèrent mutuellement le visage avec un foulard de soie et le mari éventa sa femme pour la rafraîchir : c'est là une attention à laquelle les dieux sont sensibles. Ayant ainsi affiché sa bonne entente, le couple se retira, escorté par les porte-étendards et les *hounsi*. Quelques instants plus tard, la femme qui avait incarné Ezili revint modestement prendre place parmi les spectateurs. Son « mari », par contre, qui avait encore une fois changé de vêtements pour arborer un pantalon rayé et une chemise rose, demeura à l'honneur. Le

reste des gâteaux fut porté sur les autels des dieux ou distribué aux invités.

Ce serait méconnaître la signification de ces mariages que de les interpréter comme des comédies quelque peu ridicules. L'union d'un dieu et d'un mortel, réalisée dans ce cadre moderne et bourgeois, remonte à un vieil usage hérité de l'Afrique. Chez les Ashanti de la Côte de l'Or, lorsqu'un génie veut favoriser un homme, il se « jette » sur lui le mettant en état de transe. Ces possessions soudaines et apparemment involontaires sont considérées comme le signe que l'esprit cherche à « épouser » la personne qu'il tourmente ainsi. La mythologie classique nous a trop habitués aux amours des dieux et des mortels pour que nous ne sentions pas en Haïti la survivance de croyances très anciennes qui, jadis, ont été communes aux pays méditerranéens et au monde noir. Ce ne sont d'ailleurs pas les seuls parallèles que ces cultes africains offrent avec ceux de la civilisation égéenne et de la Grèce antique. Le dieu du tonnerre, Chango, est encore représenté par la double hache, la labrys anatolienne et crétoise; ce symbole si connu des archéologues est aujourd'hui encore révééré chez les noirs du Brésil.

C'est parce que nous avons une conception trop littéraire des religions polythéistes que nous rions de ces dieux habillés comme nous, qui voyagent en autobus et se marient devant l'officier d'état civil. Nous oublions que de tels faits affirment la foi du peuple qui crée et vénère ces dieux. Beaucoup veulent voir dans le vodou un occultisme effrayant — en fait, il est un paganisme bon enfant à l'image du paysan haïtien qui aime la vie et a un sens aigu de ses intérêts matériels. Les mariages mystiques que nous avons essayé d'évoquer nous font peut-être comprendre l'essence du vodou mieux que toutes les spéculations pseudo-philosophiques dont il est trop souvent l'objet.

ALFRED METRAUX.

LE PRIMITIF D'UN ART NOUVEAU

Cézanne le premier, remettant en question la nature même de la peinture, l'a délivrée de sa fin traditionnelle. Depuis la Renaissance en effet la peinture vivait sur l'antique concept d'imitation, et était avant tout le miroir où toutes les activités humaines venaient nécessairement converger, leur moyen d'expression, voire d'information.

Entre les manifestations picturales que nous avons connues depuis des siècles et celles que Cézanne va proposer, il y a une différence de nature plus que l'évolution vers une phase nouvelle. Après avoir été une image du monde, à force de simuler le monde, la peinture à travers lui va prendre conscience de la nature du simulacre, de ses moyens, c'est-à-dire d'elle-même. Elle ne sera plus seulement représentation fidèle, simple reflet du vécu, ou même interprétation du réel, désormais elle a sa nature propre, sa fin en elle. Toute l'intuition de Cézanne, sa découverte, fut d'avoir pressenti cette réalité pour elle-même de la peinture. Peindre pour lui c'est d'abord s'affronter avec la peinture ; son doute, son inquiétude, venait précisément du conflit, presque de l'incompatibilité, entre sa vision et sa peinture. Il sentait bien qu'il ne lui était pas possible de peindre ce qu'il voyait seulement ; il lui fallait résoudre ce conflit continu en lui, entre l'homme sollicité par sa vision naturelle, respectueux de certaines influences traditionnelles, et le peintre, l'artiste, hanté par son élan créateur. De ce conflit le peintre en lui sortira toujours vainqueur. Il lui fallait choisir : pour la nature ou pour la peinture ; Cézanne soumit l'une à l'autre et d'une certaine façon inventa la peinture en la révélant à elle-même dans la totale indépendance à l'égard de ce qu'elle représente.

Dès lors la nature, le monde extérieur, ne seront vus que pour être transformés en peinture, que pour « devenir peinture absolument », selon son expression. « Arriverai-je au but

tant cherché, si longtemps poursuivi... Je suis trop vieux maintenant, je reste le primitif de la voie que j'ai découverte », dira-t-il souvent, et sa grande découverte — que la peinture moderne poussera jusqu'à ces conséquences les plus extrêmes — sera de manifester la primauté de la peinture pure sur ce qu'elle représente, de réduire le sujet à n'être plus que « motif », tout au plus prétexte à organiser les moyens plastiques, au contraire de ce qu'on avait fait jusque là : ils étaient subordonnés en effet à l'expression la plus fidèle et la plus réelle, à l'histoire racontée, fût-ce avec génie, aux critères de perspectives, au conformisme des couleurs, à la précision géométrique des contours, à l'échelle des dimensions.

Cézanne renversera tout cela et ouvrira à la peinture ces voies nouvelles qu'il pressentait. Le propre de son génie sera de transgresser ces ordres et même ceux de la nature, sous **forme d'inventions** que le principe d'imitation seul ne pouvait inspirer. « Rubens, Rubens, écoutez-moi un peu, ce n'est plus de notre temps, tout cela ! » dira-t-il parfois, et parlant des peintures de Véronèse qu'il admirait par-dessus tout : « On les aime si on aime la peinture, on ne les aime pas si on cherche de la littérature à côté, si on s'excite sur l'anecdote, le sujet... un tableau ne représente rien, ne doit rien représenter d'abord, que des couleurs ».

Désormais il outrepassera l'observation trop respectueuse d'un univers réel qui le limite pour ne tenir compte de plus en plus que de ses audaces plastiques, que des pures sensations que son œil de peintre enregistre, car il entrevoit que si l'on se soumet à l'esprit littéraire des objets, on en fait vite le tour. Après avoir suspecté la légitimité absolue de la vision oculaire, il démontrera que l'harmonie d'un tableau n'est pas nécessairement compatible avec l'accoutumance un peu simpliste, réputée jusqu'à lui inviolable, de nos regards trop domestiques. « Qu'est-ce qu'il y a de commun entre un arbre et nous, entre un pin tel qu'il est en réalité et un pin tel qu'il m'apparaît ? Hein ! Si je peignais cela ? »

Dès lors il conçoit non plus selon la perspective scientifique traditionnelle qui nécessitait la convention d'une troisième dimension par une série de « truquages » dont les Beaux-Arts continuent d'enseigner la recette, mais suivant une perspective sensible, affective, qu'il imagine à la manière des primitifs, c'est-à-dire uniquement rendue par la couleur et il obtient ainsi une profondeur spatiale créée et non imitée.

Il avait compris pourquoi trop de précision, de netteté dans le dessin des contours risque d'étrangler les formes représentées, combien elles y perdaient une expansion créatrice qui les transfigurerait : car le contour des objets conçu comme une ligne qui les cerne n'appartient pas au monde visible mais à la géométrie. C'est pourquoi le « contour » cézannien

rompra, débordera la mesure courante des objets, suivra leurs renflements dans une modulation colorée ; peu importe si les objets sont mal délimités, ils s'organiseront au milieu des tons, parmi des déflagrations de volumes et il lui arrivera même de marquer en traits bleus plusieurs contours du même objet, lui donnant ainsi une apparence frémissante, une « épaisseur » vécue. Ainsi l'objet apparaîtra dans sa profondeur, son velouté, sa mollesse, sa dureté, Cézanne dira même « son odeur », et non plus statique et figé, limité par le graphisme habituel. « Comment peuvent-ils s'imaginer, les autres, qu'avec des fils à plomb, des académies, des mesurations toutes faites établies une fois pour toutes, on peut s'emparer de la changeante, de la chatoyante matière ? ».

Dans son désir de libérer la forme, il peindra des bouteilles aux flancs déformés, des verres aux pieds désaxés, qui font curieusement pressentir la peinture cubiste ; la rotondité classique des pommes subira à travers lui des déviations inattendues. « Ce qui est insensé, c'est d'avoir des idées d'objets toutes faites et de copier ça au lieu du réel. Les faux peintres ne voient pas cet arbre, votre visage, ce chien, mais l'arbre, le visage, le chien. Ils ne voient rien ; rien n'est jamais le même ». Ceux qui n'ont jamais tenu une brosse ou un crayon ont dit qu'il ne savait pas dessiner et lui ont reproché des imperfections qui ne sont que des raffinements obtenus par une science énorme.

Et il n'y a rien de moins arbitraire que ses célèbres déformations, phénomène que l'on portera au compte de la maladresse ou que traiteront péjorativement de baroque ceux qui restent fidèles à la correction académique, qui exciteront la risée des premiers spectateurs de Cézanne. Il exagérera parfois la portée du trait ou du ton car il a compris définitivement pourquoi la vision du peintre peut très bien n'être pas identique à celle du simple spectateur, pourquoi la construction d'une toile peut obéir à d'autres lois que l'organisation réelle des choses dans la nature. Il distribuera donc les éléments du tableau non plus dans un ordre optiquement conventionnel, mais dans le désordre organisé de structures rythmiques essentiellement picturales, liant volontairement les divers plans de la réalité entre eux : l'objet et le décor qui l'entoure, la branche et la ligne d'un corps. Il prendra avec la vraisemblance optique d'étranges libertés, exigées par l'équilibre de ses compositions. « Traiter la nature par le cylindre, le cône, la sphère », préconisera-t-il dans une première période où ses toiles sont souvent construites selon un schéma de pyramide tronquée et obéissent à un rythme de parallèles qui tentent de se rejoindre.

Ainsi reconstituant le monde sous des formes qui débordent la petite science de la simple observation oculaire, et dans un ordre qui ne fait guère allusion à celui de l'objectivité, il en exprimera pourtant par des moyens purement plastiques le dyna-

misme profond, l'infinie vibration, l'intensité de vie, comme on ne l'a pas fait encore avant lui. « Il y a devant nous l'univers vacillant, l'hésitation des choses. Où est hier, avant-hier ? La plaine et le mont que j'ai vus ? Dans ce tableau, dans ces couleurs ». Car il ne retient plus de la nature que les multiples combinaisons spatiales, rythmiques et colorées qui lui donnent l'assise architecturale de ses toiles, que les taches de couleur qu'il doit enfoncer dans ses tons.

Son cocher racontait que parfois, sur le chemin des Lauves menant à son atelier, il se dressait brusquement dans la voiture, lui saisissait le bras « Regardez là-bas, un bleu », criait-il rayonnant d'extase, et l'autre qui n'apercevait que des arbres et du ciel pour lui toujours les mêmes, sentait une émotion l'envahir à voir Cézanne, debout, transfiguré, les mains crispées sur son épaule, tout plein d'une évidence.

Ainsi ses touches ont-elles l'aspect particulier de petits carrés analytiques qui « modulent » la couleur, la déroulent en nuances chromatiques selon des lignes de force, des arabesques, et donnent à l'œuvre un frémissement étrange, un miroitement d'être. « L'immensité, le torrent du monde dans un petit pouce de matière, croyez-vous que ce soit impossible ? Les tons entrent les uns dans les autres comme des soies. Tout est cousu, travaillé ensemble. Et c'est pour ça que ça tourne ».

De plus en plus il fera bon marché des contours, des passages, pour ne se livrer qu'à une étonnante et émouvante trituration de taches que son génie de coloriste poussera jusqu'à l'abstraction *picturale* la plus désincarnée ; sa peinture se résorbera dans une évocation allusive où seuls les jeux d'espace-lumière s'exprimeront par des rythmes et où l'observation de la nature entre pour bien peu. « Je vois par taches, dira-t-il souvent. Une tache verte, écoutez-moi un peu, ça suffit pour nous donner un paysage, comme un ton de chair pour nous donner un visage ».

Il poussera ses œuvres ultimes (Sa dernière Sainte-Victoire, le Cabanon de Jourdan) à une espèce d'abstraction pure de la forme et des couleurs, où il néglige les apparences pour découvrir seulement « ces rapports authentiques », qu'il a cherchés si passionnément dans la nature et que la peinture d'aujourd'hui essaie de nous offrir en toute pureté.

Ces audaces plus conceptuelles que visuelles dont l'initiative aura un retentissement définitif sur l'avenir de la peinture donneront pourtant à ses contemporains l'apparence d'un métier impuissant, douloureux, chaotique. Gasquet raconte que Cézanne un soir sur les bords de l'Arc était « au motif ». Un brave peintre académique, un des flambeaux d'Aix, vint à passer. Il s'arrête. Un sourire de pitié le penche vers celui qu'il considère comme un pauvre fou et qui bariole de verts si crus cette espèce de damier où il se refuse à reconnaître un

paysage. Une vague sympathie l'émeut pourtant vers ce vieillard si appliqué. Il lui prend ses pinceaux : « Passez-moi votre palette, je vais vous apprendre moi... Tenez, tenez ! ». Consciencieux il va contre la branche vérifier le même ton, confronter son vert à celui de la nature, pose une touche ici, une touche là. Cézanne sans dire un mot prend son couteau à palette et largement, avec rage, d'une seul coup, râcle ce que l'autre a ajouté. Huysmans, écrivant à Pissarro qui lui reprochait de ne pas avoir parlé de Cézanne dans son livre « L'Art Moderne », dira : « Son œuvre n'est pas née viable... C'est intéressant, curieux, suggestif, mais enfin il y a là un cas oculaire certain... à citer dans un Musée Dupuytren de la peinture ». Parce que Cézanne enfièvre d'un bleu fou, d'un vert hagard, les hanches et les cuisses de ses baigneuses, martèle de taches marron le visage de ses joueurs de cartes, on criera au strabisme, à la démente. « Au diable s'ils se doutent, dira-t-il de son côté en parlant des spectateurs, comment en mariant un vert nuancé à un rouge on attriste une bouche ou on fait sourire une joue », soulignant à quel point l'expression relève de la couleur et du jeu des contrastes plus que de la ressemblance conventionnelle, comme le croient ceux qui regardant une toile négligent la peinture pour ne chercher qu'un cliché habituel. « Et les clichés sont la lèpre de l'art ». L'éternel rose de la peau dans les toiles officielles n'est dû qu'à une convention aveugle et il fallait le peintre qu'était Cézanne pour traduire en taches vivantes les reflets que la lumière se plait à jeter sur tous les objets.

Peu à peu jusqu'à son dernier souffle et malgré ses sursauts d'hésitation, il va désincarner son art des contingences pour n'obéir qu'à l'exaltation de la peinture. Il abrège, condense, économise les moyens, épure ses visions de tous accidents, de toute recherche de la forme particulière de leurs objets, réduit certains éléments à des notations essentielles, dépouille de plus en plus les apparences et du coup réalise un style.

Ainsi par sa géniale intuition d'une peinture pure, de cette peinture-peinture dont la notion personnelle influera d'une manière féconde sur l'art de ses successeurs, Cézanne avait jeté les bases d'une conception révolutionnaire. « Je suis peut-être venu trop tôt, je n'aurai pas le temps de m'exprimer... Un autre fera ce que je n'ai pu faire ».

Parallèlement Balzac, dans « Le Chef-d'Œuvre Inconnu », avait imaginé un peintre qui veut exprimer le monde et la vie même par les couleurs seules et garde caché son chef-d'œuvre. Quand Frenhofer meurt, ses amis ne trouvent qu'un chaos de couleurs, de lignes insaisissables, une muraille de peinture. Cézanne fut ému jusqu'aux larmes en lisant ce récit et eut ce mot qui ne laisse aucun doute sur son intention, en déclarant : « Frenhofer, c'est moi ».

Il a voulu ramener l'art à ses principes essentiels de construction, à la connaissance approfondie de sa propre structure, établir définitivement la priorité de la substance même de l'art sur ce qui n'en est que le prétexte et réduire ce dernier à son expression la plus simple pour rendre aux moyens plastiques leur pleine autonomie. Le « sujet » perdant de plus en plus de son importance ne subsistera devant le peintre que comme source intense de sensations et de visions créatrices, mais s'effacera sur la toile afin de laisser parler aux yeux sans son interposition trop apparente les couleurs et les formes.

Rilke, revenant de la première exposition qui suivit la mort de Cézanne, conclura : « On n'avait jamais montré avant lui combien la peinture s'accomplit en-dessous des couleurs, combien il faut les laisser seules avec elles-mêmes pour qu'elles se contre-balancent les unes les autres — Leur commerce réciproque, c'est toute la peinture ».

C'est donc un nouvel âge que Cézanne a ouvert à l'ensemble de la création artistique, lui qui souhaitait avant tout faire de sa peinture « quelque chose de solide et de durable comme l'art des musées », établir une tradition, « être un vrai classique ». Tout ce qu'on verra au cours du ^{xx}^e siècle en effet procède de lui, de sa rupture initiale.

Aujourd'hui la peinture recommence son histoire, elle est devenue un moyen d'expression autonome et n'est plus obligée de passer par le truchement d'une représentation pour signifier des émotions. Il ne s'agira plus pour le peintre de « présenter » la nature, mais avec la peinture de créer à partir de celle-ci des formes visibles ; et de présenter alors cette peinture comme une réalité prise en elle-même, mais qui ouvre à nouveau, et par les voies d'une évidence d'un autre ordre, immédiat et sensible, sur la nature demeurée inépuisable.

Elle n'exprimera plus les formes historiques, héroïques, érotiques, religieuses, anecdotiques d'une vie sociale à laquelle elle était soumise depuis des siècles ; ces expressions jadis réclamées à la peinture sont désormais largement assumées, et avec un art de plus en plus raffiné, par de nouvelles techniques, celles du cinéma et de la photographie. Elle peut être enfin goûtée pour elle-même.

« Le domaine propre de la peinture, comme écrit Malraux, devient un langage indépendant des choses représentées, spécifique comme celui de la musique. Ce langage, certes, aucun des grands peintres de musée ne l'avait ignoré, mais tous l'avaient subordonné. Concevoir la peinture comme peinture seule, c'était vouloir transformer sa fonction ».

Désormais la voici transformée : la peinture ne nous propose plus aujourd'hui que sa beauté spécifique. « La peinture moderne, comme en général la pensée moderne, nous oblige à

admettre une vérité qui ne ressemble pas aux choses, qui soit sans modèle extérieur, sans instruments d'expression prédestinés, et qui soit cependant vérité » (M. Merleau-Ponty : *Le langage indirect et les voix du silence*).

Privé alors du sujet que lui conféraient des siècles d'habitude, l'art aux yeux du plus grand nombre a perdu son attrait rassurant ; cette nouvelle « poétique » déconcerte car c'est le « sujet » en peinture qui est le plus facilement saisi, reconnu par le spectateur ; ce qui conduit à se demander si c'est pour lui-même qu'on regarde un tableau ou pour sa fidélité à ce qu'il est censé représenter. Le spectateur s'est fait du monde une image habituelle et se sent irrité de ne pas la retrouver sur la toile. Il veut absolument « comprendre » ce qu'il voit, ou plutôt il ne veut voir que ce qu'il comprend, confondant toujours peinture et représentation.

Aussi rarement est-il capable au premier abord de voir dans un tableau, qu'il soit de Cézanne ou d'un peintre contemporain, ce qui est proprement peinture ; de goûter pour eux-mêmes les accords de tons, les liens ténus, les lignes et les rythmes, les mille nuances qui du noir au blanc en passant par toutes les couleurs suscitent une infinité de teintes qui se modifient, jouent entre elles, créent des rapports subtils, des mouvements profonds — tout ce que la peinture d'aujourd'hui nous offre, dans une totale liberté, et avec un lyrisme poétique aussi riche, bien que dépouillé de tout support figuratif ; tout ce que l'œil insolite et créateur du peintre a su abstraire, pour nous le révéler, d'un monde que nous ne savons jamais assez regarder.

Ce n'est donc pas un regard hâtif ou un jugement sommaire qui livreront au spectateur le message nouveau que lui offre l'art de son époque : il n'est pas inutile de rappeler pour conclure qu'il fallait à Cézanne cent séances de travail pour une nature morte, cent cinquante ou plus pour un portrait, qu'il a passé sept ans de sa vie sur certaines toiles que le public ne mettait pas cinq minutes à condamner et qu'il a mis cinquante ans à reconnaître.

La peinture ne se livre, n'éclate, que dans la mesure où nous savons la regarder avec un effort patient, dans un enchantement prolongé, comparables à ceux qui l'ont suscitée, car son évidence dépend aussi du spectateur et de son libre regard.

COLETTE GARRIGUES.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

YVAN GOLL, L'ALCHIMISTE FRATERNEL

La parution chez Seghers dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » d'une anthologie d'Yvan Goll permettra pour la première fois à un public tant soit peu élargi de découvrir et d'apprécier un poète dont la notoriété se réduisait jusqu'à ce jour à des cercles assez restreints de connaisseurs. On peut dire que, littérairement parlant, la carrière d'Yvan Goll commence aujourd'hui, plus de six ans après sa mort. « Tel qu'en lui-même enfin... » la critique le change, en définissant sa poésie et le rôle de premier plan qu'il joua ou plutôt qu'il ne joua pas dans le lyrisme contemporain, car le destin voulût qu'il fût presque toujours relégué dans les coulisses des mouvements d'avant-garde alors même qu'il avait autant et plus que personne contribué à leur lancement.

Par trois fois au moins en 1917, en 1924, en 1940 il manqua tenir la vedette mais chaque fois il se trouva dépassé par l'événement. Ce ne fut jamais, empressons-nous de le souligner, la faute de ses pairs, les meilleurs poètes de sa génération ayant toujours tenu Goll pour l'un des leurs, mais il est par contre certain que Goll fût victime d'un snobisme intellectuel assez répandu en quelques milieux d'édition, snobisme qui ne pouvait trouver aucun intérêt à Goll parce qu'il n'était qu'un poète, parce que ses démarches trop humaines étaient irréductibles à un système idéologique. Comment aurait-on apprécié la sincérité pathétique du poète de *Jean sans Terre* dans ces milieux où l'on se « pique » de poésie, où l'on ne s'attache qu'à ce qui est curieux et rare ? Comment n'aurait-on point par ailleurs taxé d'esthétisme le goût qu'il montra toujours pour la beauté formelle voire pour la somptuosité verbale ? Ajoutez à cela que ce prince de l'image n'a jamais versé dans la gratuité. Ses poèmes n'étaient point de simples documents mais dans la

plupart des cas des objets élaborés, formules d'exorcisme parfois à l'usage du poète lui-même, « mécanismes de satisfaction » pour quiconque se prêtait à leur incantation. C'était bien autre chose qu'expérience sur l'inconscient ou expérience de rhétorique, c'était un chant d'abord, une respiration d'Ariel, et c'est par le chant, à travers lui, à travers le désordre apparent, puis l'ordonnance secrète des images que s'énonçait, se voyait plutôt un message que n'entachait aucun didactisme.

Le paradoxe de ce poète qui souffrit personnellement plus qu'aucun autre de son déchirement entre deux cultures réside précisément dans le fait qu'il a transcendé en beauté et en lucidité non seulement ses propres douleurs mais l'apocalypse dont il fut le témoin. Perpétuel exilé, « voyageur traqué » comme on disait à l'époque, Goll qui a pu faire figure d'apatride était l'être le plus enraciné dans cette patrie intérieure de la Poésie qu'il ne faut pas confondre avec les régimes qui la régissent, écoles diverses novatrices ou académiques. Suspect à toutes les littératures établies, étranger aux diverses coteries, il a connu le sort de tous les pionniers et s'apparente par là à des hommes comme Reverdy, Cendrars, Jean de Bosschère qui pour la nouvelle génération évoquent des noms plus que des œuvres. Comme si la jeune poésie avait commencé en 40 ou même en 24 ! Goll fut en somme un révolutionnaire d'avant la prise du pouvoir.

Yvan Goll, ce musicien gnomique, ce fraternel alchimiste dont on ne saura jamais très bien si les puissances du cœur l'emportèrent en lui sur celles de l'imagination, ou inversement, s'il fut ou non cérébral, comme on dit, plutôt qu'instinctif, Goll, le plus concerté et le plus spontané des poètes nous apparaît en effet tout cela au moment de la revanche posthume que lui offre la collection Seghers. C'est qu'aussi bien son œuvre choisie est présentée ici avec un appareil critique tout à fait exceptionnel, d'autant plus exceptionnel qu'à l'exclusion de Jules Romains qui bénéficie lui-même de tout le recul souhaitable les essayistes qui s'emploient à mettre Goll en valeur n'appartiennent à aucun des clans ou des mouvements de la poésie actuelle. Raisonnée ou passionnée leur adhésion échappe ainsi à tout parti-pris doctrinal. C'est le cas pour Marcel Brion qui parle en lecteur non prévenu et dit du même coup l'essentiel sur le plaisir poétique, pour Francis-J. Carmody et Richard Exner, le premier traitant de l'œuvre française, le deuxième de l'œuvre allemande de Goll.

Ces deux professeurs américains nous proposent dans la lumière un peu froide des travaux universitaires une analyse méthodique des poèmes et de la vie de Goll qui semble absolument ne rien laisser au hasard, en tout cas ne rien laisser dans l'ombre. Evidemment ce ne doit pas être tout à fait le cas, et les raisons que nous avons d'admirer ou d'aimer un poète ne

s'inventorier pas aussi aisément, mais ce genre d'étude convient parfaitement à la mise en valeur du poète aux yeux de tant de gens qui ont besoin qu'on leur mâche intellectuellement au préalable toute nourriture poétique. Qui sait ? La chance aidant ils deviendront peut-être à leur tour directement sensibles à l'incantation, et alors ils ne se soucieront plus de comprendre ; mais se soucieraient-ils d'aborder la lecture d'un poète si on ne les avait persuadés de sa valeur objective, de la portée de son message ? Voilà qui est fait pour Yvan Goll et qui suffirait à réhabiliter une méthode.

Tout en procédant à une reconstitution parfois arbitraire mais presque toujours suggestive de l'œuvre ou plutôt de la dialectique de Goll, le Professeur Francis-J. Carmody a su entrevoir le fond du problème : « *La géologie ou la cabale, écrit-il, ne sont pas les sujets de Goll, mais sa technique. Ses sujets sont lui-même, sa femme Claire, son problème d'homme, le chemin qui le mènerait à la vérité... Il cherche le particulier, non l'absolu : il veut résoudre son problème humain à lui, non une abstraction intellectuelle ou sentimentale...* aussi peut-on regarder Goll de plusieurs côtés, et discuter son œuvre selon des interprétations souvent contradictoires. Il serait un romantique ou un existentialiste, il serait un réaliste et en même temps un surréaliste, un occultiste ou un poète d'amour. Reste l'interprétation qu'on néglige trop souvent : il serait un homme, un complexe de réactions et de façons de penser et d'agir. On le voudrait logique et consistant, il vous fuit. Dans son œuvre il n'y a que le seul fil universel de sa vie ».

Libre sans doute au critique ou au lecteur attentif de s'appliquer à suivre ce poète-Protée dans le dédale de ses attitudes ou de ses vicissitudes, de distinguer entre les manières et les époques de Goll. Je crois que c'est risquer de verser dans l'anecdote. Mieux vaut s'attacher à goûter cette œuvre et par là même adopter la plus simple des hypothèses de travail en décidant que la constante la plus valable du lyrisme de Goll est de l'ordre de la sensibilité : Le plaisir d'écrire qui lui permet de sublimer et de transcender son angoisse, le plaisir sensuel et même sensoriel que nous éprouvons à la lecture de ses poèmes :

Tu es insaisissable

Comme un ruisseau

Dans les touffes de menthe !

C'est par des images aussi élémentaires que celle-là que Goll nous touche le plus sûrement. Loin de vouloir « désensibiliser » le réel comme tel autre grand poète de sa génération, loin de s'abandonner à la gratuité il semble avoir cru passionnément à l'objectivité de ses images ou tout au moins à la possibilité de les objectiver par le verbe :

Reviens :

*J'inventerai pour nous une cinquième saison,
Où les huîtres auront des ailes,
Où les oiseaux chanteront du Debussy,
Et les hespérides d'or
Mûrissent aux figuiers.*

Je cite intentionnellement cela qui n'est pas du meilleur Goll mais qui est d'autant plus significatif. Il arrive en effet à Goll, c'est la rançon de sa générosité, de commettre des fautes de goût dans la mise en œuvre de son imagerie mais il n'est jamais sordide ou vulgaire, il ne se complaît jamais dans la monstruosité, la laideur ou même le bizarre. Il se contente du répertoire réputé conventionnel des poètes de tous les temps parce que sa prodigieuse ferveur suffisait à rendre son éclat à l'image la plus usée, à rajeunir un mythe.

Ainsi les ballades de *Jean sans Terre* qui par delà le rajeunissement du thème populaire du Juif Errant et l'invention formelle prouvent assez que Goll « enchantait son mal en le chantant ». Magnifique exemple de lyrisme personnel s'identifiant au folk-lore, de tentative d'évasion se confondant avec la prise de conscience de l'époque :

*Arrière-petit fils des Tantalides
Cachant ma faim dans les vergers d'autrui
Mon cœur de feu glacé par les yeux vides
Je n'ai goûté que des amours enfuis
J'ai pris la rue aux Sept Douleurs
Et descendu l'escalier de service
J'ai traversé les ponts du Styx
Les pas-perdus et les arcs-en-enfer*

Où est la part de l'invention et celle de l'élaboration ? Goll est-il un poète instinctif, ou tout au contraire est-il chez lui concerté ? Il est difficile de le dire et c'est sans doute par là que l'art de Goll est suprême, par là aussi qu'il ne fut pas pleinement apprécié à une époque qui s'intéressait surtout au cri, au document brut. Comment n'eut-on pas suspecté d'esthétisme les variations des *Géorgiques parisiennes* comme quelques années auparavant l'enchantement voluptueux des *Chansons malaises* ? Il devait en aller de même en raison de leur imagerie trop somptueuse et du parti-pris de pensée ésotérique pour l'admirable « Cycle de la pierre » : *L'Élégie d'Ihpetonga*, *Le Mythe de la Roche Percée*, *Le char Triomphal de l'antimoine*. Goll nous a pourtant donné dans ces vastes poèmes inspirés par son exil aux U.S.A. et l'avènement de l'âge atomique l'équivalent français du lyrisme « apocalyptique » des Anglo-Saxons.

Il se trouve que l' « apocalyptisme » français dont sans doute le représentant le plus qualifié est Pierre Emmanuel n'a trouvé audience que dans la mesure où il s'insérait dans le thème de la Résistance ou se reliait à une mystique chrétienne. Goll qui par ailleurs a si magnifiquement déploré la défaite de 40 n'en était pas moins un exilé à l'époque, et l'ésotérisme sur lequel il a fondé par la suite ses méditations sur le drame en cours les empêche d'être directement accessible. Lyrisme trop profond, s'inspirant d'une métaphysique trop personnelle pour éveiller, tout au moins sur le champ, de larges échos. Goll, cet alchimiste du verbe (et il prétendait par les mots atteindre la « res », la chose en soi) Goll ce mystique de l'objet dont il souhaitait qu'il le « dévorât » s'est trouvé en un sens captif de ces « Cercles magiques » qui lui inspirèrent un de ses derniers recueils :

Pris dans le cercle de mon astre

Tournant avec la roue qui tourne dans mon cœur

Et la meule de l'univers qui moud les grains du temps

Si les plus émouvants, les plus beaux peut-être de ses poèmes furent les derniers, écrits en allemand (*L'herbe du Songe*) à l'époque où il agonisait, terrassé par la plus étrange des maladies, la leucémie, je crois qu'un poème des *Cercles magiques*, « Les portes » résume mieux que tout autre ce que fût sa quête passionnée :

J'ai passé devant tant de portes

Dans le couloir des peurs perdues et des rêves séquestrés

J'ai entendu derrière les portes des arbres qu'on torturait

Et des rivières qu'on essayait de dompter

J'ai passé devant la porte dorée de la connaissance

Devant des portes qui brûlaient et qui ne s'ouvraient pas

Devant des portes lasses de s'être trop fermées

D'autres comme des miroirs où ne passaient que les anges

Mais il est une porte simple, sans verrou, ni loquet

Tout au fond du couloir à l'opposé du cadran

La porte qui conduit hors de toi

Personne ne la pousse jamais

Je m'excuse de ne pas avoir mis l'accent sur la grandeur de Goll, j'ai simplement tenu à dire combien son œuvre était arbitraire, fraternelle. De toute beauté, de trop de beauté peut-être. Mais Goll, à sa façon a lui aussi « trouvé la beauté amère ».

LÉON-GABRIEL GROS.

BAUDELAIRE A LA QUESTION

L'ESPRIT DU MAL ET L'ESTHETIQUE BAUDELAIRIENNE,
par MARCEL-A. RUFF (*Armand Colin*).

BAUDELAIRE. L'HOMME ET L'ŒUVRE, id. (*Hatier-Boivin*).

L'UNIVERS POETIQUE DE BAUDELAIRE. SYMBOLISME ET
SYMBOLIQUE, par LLOYD JAMES AUSTIN (*Mercur de France*).

« Parfait chimiste » ? « Ame sainte » ? Ces deux termes que Baudelaire associait pour définir par eux son devoir et son pouvoir de poète, on dirait que la critique ne les enregistre qu'à condition de les dissocier et de s'en faire un drapeau. La poésie est-elle essentiellement un témoignage, la manifestation d'un credo par la révélation d'un destin et d'un cœur ? Ou se définit-elle d'abord comme un langage, une combinaison alchimique ou chimique de rythmes, de mots et d'images, à partir de laquelle seulement se découvre une signification donnée à l'univers et à la vie, sans commune mesure avec le système ou la foi dont se réclame le poète ? Cette nouvelle querelle des universaux paraîtrait fastidieuse, si Baudelaire, poète *complet*, ne permettait de la ranimer sans cesse et d'enrichir de la sorte cette conscience de la poésie, qui, à partir de lui précisément, paraît être une des acquisitions majeures de l'esprit moderne.

Hier encore, psychanalyse et phénoménologie se disputaient le privilège d'interpréter « l'échec de Baudelaire », mais la rhétorique traditionnelle suffisait, en somme, à Jean Prévoist pour rétablir l'artiste dans ses droits. Aujourd'hui, on ne se risque au portrait littéraire que dans une perspective métaphysique nettement avouée. Libre à chacun de voir dans cette exigence « totalitaire » une résurgence du vieil esprit d'intolérance et de système, ou de l'interpréter comme la féconde et nécessaire démarche d'une critique qui tient pour impossible de « connaître les parties » sans se référer à quelque principe unificateur.

Pour M. Ruff, « l'idée du mal » ou, comme disait Baudelaire : « l'Esprit du Mal », joue manifestement ce rôle.

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent. C'est lui, inlassable jardinier, qui a préparé le terreau sur lequel se sont épanouies les *Fleurs du Mal*. Ce n'est certes pas la première fois qu'on cherche dans le satanisme de Baudelaire non la contre-épreuve, mais la preuve de sa « sainteté » et, en tous cas, l'efficace de son apologétique. Certaine critique semble avoir pris à la lettre la boutade qu'il opposait au naïf Chenavard, peu enclin à lui délivrer un brevet d'orthodoxie. « En supposant que l'ouvrage soit diabolique, existe-t-il, pourrait-on dire, quelqu'un de plus catholique que le Diable ? ». Mais jamais cette position, tombée du paradoxe dans la banalité, n'avait été tenue avec plus de science, plus de conviction, ni plus d'éclat. Plus de rigueur surtout, au bon et au mauvais sens du mot.

Que son livre soit une « thèse » et qui renoue brillamment avec la tradition d'un genre que la pratique universitaire tendait à neutraliser par l'érudition, M. Ruff ne s'en cache pas et, pas un instant, il ne permet à son lecteur de l'oublier. Textes et faits se regroupent et s'éclairent dans une perspective que Baudelaire, sans doute, n'aurait pas désavouée, mais qui n'est, après tout, qu'un « point d'optique », entre quelques autres. Rien ne servirait d'ergoter sur les détails; l'érudition de M. Ruff est de celles qu'on prend rarement en défaut sur les sources et sur les dates. Par contre, il n'est pas défendu d'opposer la question préalable à chacun de ses postulats: nature, origine et définition du mal; de constater l'ambiguïté qu'il ménage savamment entre le progrès du mal, la conscience du mal et « la conscience dans le mal », entre le mal commis et le mal subi, le vice et le péché, le méfait et le malheur; ou encore entre la « sainteté » et « la conscience permanente du péché ». Sur chacun de ces points le subjectivisme du critique vient doubler la subjectivité de Baudelaire. Accord dont on ne pourrait que se féliciter, si l'apparente objectivité de la méthode et le didactisme de l'exposé n'entretenaient une perpétuelle équivoque.

Fidèle à la technique du genre dont il se réclame, M. Ruff consacre les deux premières parties — plus du tiers — de son livre à une savante rétrospective, afin de montrer en Baudelaire, le terminus de l'épanouissement d'une littérature inspirée par « l'esprit du mal ». La part la plus glorieuse y revient au XVIII^e siècle. Avec raison, sans doute, puisque la réflexion de Baudelaire s'en est nourrie. Disciple de Maistre, le poète-moraliste était autorisé à reprendre à son compte la dialectique préconisée par l'auteur du *Pape* et à tirer de la philosophie des lumières une apologie « à contrario ». Mais pareil exercice n'a qu'un lointain rapport avec les exigences

de l'histoire littéraire. Et pratiqué avec un talent ou un bonheur inégal par Taine, Lasserre, le baron Seillière ou Maurras, il n'a jamais convaincu que ceux qui étaient gagnés d'avance. Dans cette partie de sa démonstration M. Ruff peut être assuré des mêmes applaudissements, mais pas davantage. En dépit de la mode, l'itinéraire qu'il jalonne pour une vue panoramique du siècle, en forme de « descente aux enfers », est aussi arbitraire et convenu que paraît sommaire et conventionnelle son interprétation des *Liaisons dangereuses*, avant dernier cercle d'un enfer glacé débouchant sur l'enfer fuligineux de Sade. On attendait « le divin marquis » à cette place : « au fond de l'abîme », mais avec accès direct sur le Purgatoire. Le voilà préposé, une fois de plus, au rachat d'un siècle impie, puisqu'on nous affirme avec une très doctorale assurance que « le véritable mérite des philosophes », La Mettrie et d'Holbach surtout, est d'avoir suscité un tel disciple et que son œuvre est « leur plus authentique titre de gloire ». M. Homais saluait de même en Tartuffe et Ravaillac les purs produits du catéchisme de persévérance et d'un catholicisme conséquent !

On ne reprochera pas à pareille critique d'être partisane, puisque la compréhension de Baudelaire exigeait de prendre parti et ce parti. Mais pourquoi ne pas lui en avoir laissé l'honneur et le risque ? Un inventaire critique des lectures du poète et de ses sentiments sur les précurseurs qu'il se découvre au XVIII^e siècle eût été autrement persuasif.

La remarque vaut pour le reste du voyage, celui qui conduit à Baudelaire à travers le romantisme militant. Même arbitraire, même vérité partielle. Le satanisme négateur de Byron permet-il de passer sous silence ce qu'il fut aussi, et d'abord, pour beaucoup : un maître d'héroïsme et d'énergie ? Mais la virtuosité dialectique de M. Ruff se trouve ici aux prises avec une difficulté d'un autre ordre : une baisse de tension spirituelle, l'esprit du mal devenu « le thème du mal » et offert à l'exploitation « littéraire et commerciale ». « Emmanuel » n'y gagne rien de ce que « Satan » y perd. Les grands étant évidemment hors de cause (c'est merveille de voir avec quelle habileté M. Ruff se débarrasse, si l'on peut dire, de Balzac et de Hugo), il faut bien se rabattre sur un moindre gibier, « petits romantiques » et Jeune France. Le terrain ayant été maintes fois exploré, et d'abord par Ernest Raynaud, en quête des modèles et maîtres vivants de Baudelaire, le principal mérite de l'historien réside ici moins dans la nouveauté de son entreprise que dans la finesse de ses analyses. Que de vers des *Fleurs du Mal* ne peut-on retrouver dans leur forme prébaudelairienne chez Sainte-Beuve sans doute, équivoque précurseur, mais aussi chez Barbier, Musset, Pétrus Borel, dans le *Poète* de Félix Arvers, ou *La Colombe poignardée* de Jules Lefèvre ! Car le poète

du « cœur mis à nu » ou voilé sous les symboles fut aussi, et peut-être d'abord et presque à l'égal de Chénier, un poète livresque : il est rare qu'un souvenir de lecture ne se découvre à l'origine de chacun de ses poèmes et presque de ses vers, comme si n'avait pu se polariser autrement une intention poignante, mais diffuse. Passionnants problèmes de condensation et de transmutation poétique et d'un tel intérêt que le lecteur leur donne volontiers le pas sur les cheminements du mal, et que M. Ruff est en grand danger d'oublier sa thèse. Mais qui songerait à lui en faire un reproche ?

Il ne se ressaisit que trop bien lorsqu'il en arrive enfin à son sujet et entreprend de déceler la part du mal — ou du malheur ? — dans l'hérédité, le caractère, l'éducation, l'expérience, le goût et la vocation de Baudelaire. Son enquête, menée selon les méthodes classiques de l'histoire littéraire, abonde ici en découvertes. Voici « le livret de famille » de Baudelaire mis à jour et de façon, semble-t-il, définitive. Le poète était bien « fils de prêtre » (on avait eu tort de ne pas l'en croire) et celui qui devait être son père faillit même, en 1791, devenir curé, curé élu, il est vrai, de Dammartin-sous-Hans, diocèse de Châlons. Diocèse « janséniste ». Comme était réputé « un foyer de jansénisme », le collège Sainte-Barbe, où l'abbé Joseph-François Baudelaire avait enseigné jusqu'alors. Comme à beaucoup de ses confrères, la Révolution lui donna la possibilité de laisser le petit collet et de se laïciser franchement. Sans grand drame personnel, toutefois, puisque l'ex-abbé se maria et resté veuf en 1814, après dix-sept ans de ménage, se remaria cinq ans après. Voilà qui suffit à installer le « jansénisme » et en sa teinte la plus noire, « au berceau » de Charles Baudelaire ! Avec la participation maternelle, puisque Caroline Archembaut-Defayis avait eu comme tuteur Pierre Pérignon, collègue et ami de son mari, et comme lui « janséniste » et au moins tonsuré.

On voit assez ce que le procédé a de spécieux. Certes, M. Ruff n'a pas tort de bannir de sa critique la psychanalyse et ses commodos phantasmes, comme aussi certaine phénoménologie, trop évidemment dédaigneuse de toute information historique : le *Baudelaire* de Sartre ne se rencontre sous sa plume qu'en deux brèves allusions, chaque fois ponctuées d'un hélas !, car quel intérêt autre que mythique peut-il avoir pour l'historien ? Mais cet historien ne verse-t-il pas lui-même dans une mythologie d'un nouveau genre ? Le jansénisme, si morose qu'on l'imagine, ne figure pas, que l'on sache, au nombre des tares héréditaires ! Ne peut entrer en ligne de compte que l'empreinte du « jansénisme » (et comme ce terme paraît alors conventionnel !) sur l'éducation de Baudelaire, son style de vie, sa réflexion sur

soi. Or, en dépit du moraliste, l'historien se trouve d'abord aux prises avec un Baudelaire très sensiblement différent de sa légende: « bon garçon » comme La Fontaine, enfant et adolescent sans complexes avérés et, en tout cas, « sérieux, religieux et tranquille », élève lauréat, puis, lorsqu'il s'émancipe, dandy très peu satanique, fort tenté par le paganisme hédoniste et artiste si répandu à l'aube du Parnasse, en attendant de se découvrir, lors des événements de 48, révolutionnaire convaincu et prêt à militer pour la cause du progrès social ! L'avocat qui plaide le dossier du « Diable » s'acharne à interpréter ces données comme des « accidents » ou des étapes et à tirer d'elles une « raison de plus ». Mais l'historien n'en a que plus de mérite à serrer la réalité de plus près qu'on ne l'avait fait jamais, ce qui nous vaut, en passant, une réhabilitation inattendue et complémentaire, mais convaincante, du général Aupick et de Jeanne Duval. Ainsi interprétée, l'évolution de Baudelaire apparaît presque symétrique de celle de Pascal: pour l'un et pour l'autre, on peut parler de « divertissement », de « périodes mondaines » et de « conversions » successives. Avec cette différence (mais aux yeux de M. Ruff en est-ce bien une ?) que ce qui est pour l'un évidence de la grâce se manifeste pour l'autre comme une immolation de soi-même devant « l'irrémissible », dans la conscience totale du péché originel et personnel. La crise de 1844, année du conseil judiciaire et du suicide manqué, devient presque pour Baudelaire l'équivalent du miracle de la Sainte-Epine ! « Moralement, le voilà installé dans la faute et dans l'échec ». Encore quelques années, et vaincu non par les circonstances de la vie, mais par lui-même, « il ne lui reste plus qu'à s'en remettre à la miséricorde divine », « Ni la vie, ni l'art ne peuvent éluder la présence du Mal ». Parvenu à ce terme, on imagine que M. Ruff a été sur le point d'écrire: « Enfin ! ».

Où déjà ? Dès que le cœur a fait « sa vengeance », la plupart des *Fleurs du Mal* sont écrites. Or, plus encore que le destin du poète, nous importe le devenir de son génie. M. Ruff avait consacré jadis (R. H. L. F. 1930) une étude lumineuse à « l'architecture des *Fleurs du Mal* », que les corrections et conjectures de Feuillerat et de quelques autres n'avaient pu faire oublier. Envisagée maintenant dans sa genèse et pas seulement dans son équilibre, l'œuvre de Baudelaire lui apparaît comme un « chant des profondeurs », une « confession spirituelle », d'autant plus poignante qu'elle s'efforce de ne rien sacrifier à l'anecdote, ni à l'humeur du moment. La critique se gardera donc de chercher des clefs dans une autobiographie indiscrete et hâtive: comment supposer que Baudelaire ait pu dans *Bénédiction* ou *La lune offensée* mettre directement en cause « la pauvre M^{me} Aupick » ? Même si le scrupule de M. Ruff paraît, en pareil cas, excessif, on ne contestera pas le bien fondé de sa méthode.

Seulement le chemin qu'elle découvre à force de patience ne se confine pas au pays du Mal.

Sous leurs premiers titre: agressif (*Les Lesbiennes*) ou mystérieux (*Les limbes*), les recueils conçus d'abord par Baudelaire et destinés à retracer « l'histoire des agitations spirituelles de la jeunesse moderne » ne pouvaient méconnaître ce qu'il entraînait de généreux et de positif dans ces agitations. Comme le suggère le vocabulaire « fouriériste », les *Limbes* devaient présenter une suite de poésies sociales, sinon socialistes, et témoigner que le progrès n'était pas encore pour Baudelaire « le paganisme des imbéciles ». Or la plupart des poèmes qui devaient figurer là trouveront leur place dans les *Fleurs du Mal* : il suffira au poète de modifier quelques mots et de refaire quelques vers du *Vin des chiffonniers* pour donner à ce texte un sens spirituel exactement à l'opposé de celui qu'il avait d'abord eu, plus simplement encore, d'insérer *Allégorie* dans un contexte nouveau pour que le même résultat soit atteint. Ordre et variantes fournissent à M. Ruff un de ses arguments majeurs : les poèmes de Baudelaire étaient bien, pour la plupart et dès l'origine, inspirés par l'idée du mal et commandés par ce thème central, mais il n'en avait pas clairement conscience. De même que l'architecture des *Fleurs du Mal* se dessine à posteriori, de même « c'est aussi a posteriori que s'organise en système son esthétique du mal », quand il associe directement à sa conception de la beauté son obsession du péché originel, moteur du spleen et de l'idéal. Cette idée, entrevue lors du premier rassemblement des *Fleurs du Mal*, ne prendra toute sa force et sa portée que dans l'édition de 1861. C'est ainsi et ainsi seulement que sa poésie a révélé le poète à lui-même. Sa poétique, « rapidement mûrie » et qui ne se distinguerait « de celle de Pétrus Borel et de son groupe » que par « la supériorité d'exécution », se subordonne à une esthétique, ou « philosophie de la poésie » qui, elle, ne se dégage que lentement. Mais comment ne pas remarquer alors que cette esthétique, une fois assurée d'elle-même, semble tarir les sources de la poésie ? Homme et poète, Baudelaire s'accommode en son destin, mais se fige dans la conscience du mal.

Telle devient la thèse de M. Ruff, poussée aux conséquences extrêmes. Et tel est le lot de tout esprit de système: il implique et postule le système adverse, auquel il suffit de renverser les termes. Cette « poétique » dont on a cru se débarrasser si aisément, ne commande-t-elle pas « l'esthétique » ? Cette « originalité du génie », cette « supériorité d'exécution », qu'on a laissées dans le vague, ne se manifestent-elles pas d'une façon définitive dans l'architecture des *Fleurs du Mal* ? N'est-ce pas une volonté d'art qui a entraîné tout le reste et imposé finalement au poète son style de vie, son personnage, sa légende ? On se

rappelle le mot de Jean Prévost : « La mystique de Baudelaire est avant tout une ressource heureuse de perspective ». A quoi M. Ruff, délaissant la théologie pour la psychologie, répondrait en plaidant encore, comme il le fait si bien, pour l'absolue sincérité du tragique baudelairien. Il y met tant de savoir, de sympathie et de force convaincante (on ne peut se détacher de sa thèse, quand on en a entrepris la lecture, et le compliment est peu ordinaire en telle matière) qu'on se sent à peine le courage de lui reprocher ce qui manque à son livre, rançon sans doute nécessaire de tant de mérites : un peu de liberté d'esprit.

Se libérer d'une interprétation par trop systématique et en libérer Baudelaire, et par Baudelaire lui-même ; l'occasion en était offerte à M. Ruff par la monographie que, parallèlement à son grand ouvrage, il a consacrée au poète. On ne peut dire qu'il l'ait complètement saisie. Certes, il ne pouvait manquer de souligner la diversité de Baudelaire. Celle-ci sert de thème au très remarquable chapitre (*La Passion des Images*) consacré au critique d'art. Si dans ce domaine Baudelaire atteint la grandeur, c'est « grâce à une exceptionnelle générosité intellectuelle, à cette merveilleuse *versatilité* au sens anglais du mot, qui lui permet de s'intéresser aux formes les plus opposées de la pensée ». M. Ruff n'ignore pas cette vertu, et elle lui a inspiré les pages précises et neuves qu'il a consacrées à la facture du poète, sa « sorcellerie évocatoire ». Ailleurs, pour l'étude des *Poèmes en prose*, par exemple, il semble avoir été gêné par les limites quelque peu étroites de la collection. Elles l'ont entraîné, pour l'essentiel, à durcir encore ses positions, sans laisser une chance suffisante à l'interprétation adverse.

On se félicitera d'autant plus de l'heureuse rencontre qui vient de donner à celle-ci un champion aussi autorisé que M. L.-J. Austin. D'origine australienne, cet universitaire qui a enseigné à Melbourne, puis à St-Andrews en Ecosse et professe aujourd'hui à Cambridge, mais qui écrit directement en français, mérite mieux que des éloges convenus. Certes, l'on n'ignore pas en France que la critique anglo-saxonne a trouvé en la poésie de Baudelaire un de ses domaines de prédilection ; mais seuls les « spécialistes » savent la contribution, parfois décisive, qu'ont apportée aux études baudelairiennes C.-T. Clapton, E. Starkie, W.-T. Bandy, A.-R. Chisholm, M.-C. Wright, R. Hughes, pour ne citer que quelques noms entre bien d'autres. On retrouve avec éclat, dans l'étude de M. Austin, l'esprit qui a animé leurs recherches, en son pari pour la conscience créatrice contre l'abandon à l'irrationnel. Et aussi, plus visible encore et, d'ailleurs, hautement avouée, la marque du regretté professeur de Brno, Otakar Lévy, mort en 1946, dès son retour du camp de Terezin, où les nazis l'avaient déporté. Il est

affligeant de constater que son étude posthume sur « l'esthétique et la technique de Baudelaire », écrite en tchèque, n'a pas eu l'honneur d'une traduction française : c'est pourtant de tous les ouvrages de ce genre, sans en excepter même celui de Prévost, le plus solide et le plus pénétrant.

Pourquoi faut-il qu'en France un préjugé, depuis longtemps aboli ailleurs, continue à frapper de discrédit toute prétention d'étudier les écrivains en tant que tels, dans la pratique de leur art ? Le grand public au moins ne connaît pas de moyen terme entre une critique de bavardage : amours, scandales et ragots, et une pseudo-philosophie de l'art à quoi la littérature sert de prétexte. La paresse intellectuelle qui en résulte est impardonnable dans le cas d'un poète qui faisait de la lucidité sa vertu maîtresse et glorifiait en ses extases mêmes « les beaux jours de l'esprit ».

Au Baudelaire profondément tragique de M. Ruff, M. Austin est donc en droit d'opposer un Baudelaire essentiellement « intelligent », qui trouve dans la création poétique, définie comme la plus haute activité spirituelle, un recours, et le seul valable, contre son angoisse. Pour le poète « l'irréparable » n'existe pas, ou du moins il s'abolit en s'exprimant. M^{me} de Staël, animant *Corinne*, constatait déjà que « la poésie la plus mélancolique doit être inspirée par une sorte de verve qui suppose et de la force et des jouissances intellectuelles ». Prise à la lettre, cette remarque entraîne, dans le cas de Baudelaire, un absolu renversement des valeurs. Jamais le triomphe de l'artiste sur la misère de l'homme n'éclate davantage que dans les poèmes voués au blasphème ou au spleen : acculé au dégoût de lui-même, à l'horreur de la damnation ou du néant, le poète qui exprime une telle expérience trouve en son précaire mais total pouvoir une évidence de salut.

L'itinéraire spirituel que M. Austin prête à Baudelaire coïncide d'autant moins avec celui que reconstituait M. Ruff qu'il semble nécessairement le rejoindre. Au point de départ se trouve selon lui une conviction spécifiquement religieuse : à savoir que la poésie est un instrument de la connaissance, une des clefs du surnaturel. Il ne met pas en doute « la naïveté » avec laquelle le poète aurait repris à son compte « la Symbolique » qu'on peut suivre à la trace depuis Platon et saint Paul jusqu'à Swedenborg et Saint-Martin : « la terre et ses spectacles » sont en fait « comme un aperçu, une correspondance du ciel », que la poésie découvre à travers le jeu mouvant des correspondances sensibles et restitue au moyen de la métaphore, revêtue par les illuminés du XVIII^e siècle d'un caractère sacré. Mais l'exercice même de la poésie conduit Baudelaire à une découverte tout à l'opposé, que sa « théologie » s'empressera de confirmer : derrière les

réalités terrestres se dévoile une réalité non pas divine, mais infernale. Révélation d'une « symbolique renversée », le satanisme se réduit ainsi à une sorte de mésaventure intellectuelle, tragique pour l'homme, mais exaltante pour le poète. Tandis qu'un Baudelaire mystique tire du satanisme une ascèse et fait de la nature déchue le centre de sa pensée, le Baudelaire poète ne tarde pas à éprouver, sinon à reconnaître, que le surnaturel, quel qu'il soit, révélé par les correspondances, n'est qu'un mirage de l'imagination et se ramène en fait à l'approfondissement des données *naturelles* ou, comme il le dit lui-même, à « l'augmentation du sentiment de l'existence. ». Parti d'une *symbolique* transcendante, il aboutit, à travers le satanisme, à un *symbolisme* purement contingent et humain. Peu importe le sens que par la poésie l'homme se donne à lui-même et à l'univers; ce qui compte seul et témoigne, c'est l'activité de l'esprit créateur de symboles, « l'énergie et la force des aspirations, non leur but ».

Ce schéma, si flatteur pour l'esprit, le satisfait un peu trop vite peut-être, et l'abstraction est son moindre défaut. On ne s'étonnera pas de trouver M. Austin beaucoup moins attentif que M. Ruff à l'histoire intérieure de Baudelaire et de sa poésie: c'est que la logique s'accommode mal des méandres de l'histoire, et moins encore des remous de la psychologie. A « l'univers poétique » où il situe Baudelaire ne manque qu'une chose, la présence de Baudelaire. C'est pourquoi son livre, qui nous instruit beaucoup, ne nous entraîne jamais. Certes il permet d'explorer ce que le poète appelait sa « rhétorique profonde », de mieux apprécier le subtil dosage de sensualité et d'abstraction qui marque ses plus belles réussites. A propos de Baudelaire, il apporte surtout une admirable histoire du symbolisme avant le Symbolisme, grâce à un éclatant et rare florilège de textes où critiques et créateurs, pédants et poètes, illustres et obscurs: le Père Caussin et Court de Gébelin, Goethe et Schlegel, Schiller et Schelling, Lavater et Hoffmann, Byron et Shelley, Coleridge surtout mais aussi bien Mrs. Catherine Crowe, Delacroix et Cousin, Edgar Poë et Théodore Jouffroy, tous viennent prendre place en une chaîne de précurseurs, bien différente de celle qui, selon M. Ruff, conduisait à Baudelaire. Mais, en admettant même que Baudelaire ait repensé leurs idées, ce qui est loin d'être toujours avéré, ce n'est pas ce qu'il a pensé qui permet de dire ce qu'il a été. Et, s'il arrive à M. Austin d'en décider, ses décisions paraîtront à plus d'un contestables ou malencontreuses. Baudelaire, dit-il, « se voulait, se croyait catholique, mais il n'était ni croyant, ni pratiquant ». Passe pour *pratiquant*, encore que la prière aussi soit une « pratique », mais comment trancher de la foi, quand on a la candeur de s'étonner qu'en présence de l'ambivalence de « Satan », ennemi de Dieu sans doute mais ami des hommes et père des arts, le poète n'ait pas fait

comme tant d'autres de ses confrères, Shelley par exemple, et choisi plutôt le symbole antique de Prométhée ? « Il était trop bon catholique pour le faire », reconnaît avec une pointe de dépit M. Austin, assez enclin à considérer ce « catholicisme » comme la seule faille d'un si robuste esprit. Et il saluera comme un gage de libération le « qu'importe » de l'*Hymne à la Beauté* et du *Voyage* : Ciel ou Enfer, Dieu ou Satan, qu'*importe* ; dans le même cri M. Ruff entendait l'appel le plus poignant de Baudelaire, la « réversibilité » de l'espérance et du désespoir.

Pris entre « l'être » et « le faire », nous voici au rouet. Car la solution que M. Austin semble envisager comme moyen terme, tout en renversant sa thèse, l'enfonce dans son préjugé. Reliant Baudelaire à Mallarmé et à Valéry, auxquels il se propose de consacrer de prochaines études, en quelque sorte complémentaires, il déclare que « la valeur » de la poésie est indépendante du jugement que l'on porte sur la personne et les idées des poètes. S'il faut choisir cependant, il ne dissimule pas sa préférence et retient, au titre de vie exemplaire, celle de Mallarmé. Et, en guise d'adieu à Baudelaire, son admiration même l'engage à reprendre le mot cruel de l'un de ses compatriotes, J.-T. Clapton : moraliste à rebours, « sophiste tragique ». « Nous croyons, conclut-il, que c'est *malgré son message* que Baudelaire est un grand poète ».

Que voilà un mot redoutable ! Qui peut dissocier la vigne du terroir, la musique de l'instrument qui lui donne corps, la poésie du poète et le génie de Baudelaire de son cœur, ce cœur bouleversé d'orages, ce sol « lavé comme une grève », où il a pu espérer que « les fleurs nouvelles » de son rêve trouveraient « le mystique aliment qui ferait leur vigueur » ? Certes, la poésie de Baudelaire échappe à sa mystique et peut-être la dément. Mais comment la concevoir sans elle ? Boileau le disait tout uniment : « le vers se sent toujours des bassesses du cœur ». Et, réciproquement, il n'est de poésie un peu haute qui ne témoigne, chez un poète et son lecteur, d'une certaine qualité de l'humain. A chacun donc de dire quel est celui des poètes qui lui parle le mieux « sa langue natale ». Le merveilleux, dans le cas de Baudelaire, c'est qu'il soit *à la fois* le chimiste et « l'âme sainte » et, comme tel, également à l'origine de deux lignées : celle de Mallarmé-Valéry, celle de Lautréamont, Rimbaud, Jarry et des surréalistes qui n'ont pas déserté ou trahi. A l'exemple de MM. Ruff et Austin, il renaîtra sans cesse des critiques pour le tirer vers l'une ou l'autre, avec d'irréfutables arguments. Mais il est bien plus merveilleux encore de constater qu'en dépit de tant d'exégèses, il continue de parler à chacun de nous « en secret » et d'une voix qui, dans le concert des voix humaines, restera la sienne à jamais. N'est-ce

pas, en définitive, cela seul qui compte ? C'est la poésie qui nous concerne, et non l'histoire littéraire, la peinture et non pas l'ordonnance d'un musée. Le trait commun aux deux livres dont il vient d'être question est de s'être soucié de l'importance de Baudelaire et de son double pouvoir, plus que de Baudelaire lui-même. On imagine un autre livre, né d'une communion plus fraternelle et dans la perspective inverse. Celui que M^{mo} M.-J. Durry vient de consacrer à Nerval en donne assez bien l'idée.

JEAN FABRE.

LUCIEN FEBVRE

Lucien Febvre n'est plus. Il avait toute sa vie combattu pour l'histoire, pour une histoire véritable, dégagée de la cuistrerie érudite, libérée des cloisonnements arbitraires, pour une histoire vivante, véritablement humaine et nourissante — celle de Michelet, son maître. Fondateur et animateur, avec Marc Bloch, de la revue qui aujourd'hui s'appelle *Annales*, prestigieux historien de Luther, de Rabelais, de la Franche-Comté, son pays, auquel il tenait par tant de racines (car il y avait chez Lucien Febvre une robustesse, une verve, un pétillement spirituel de la plus belle venue paysanne) — directeur de l'*Encyclopédie française* et grand professeur, cet homme de cœur a cessé pour jamais de parler de sa voix chaude et entraînant, de manier sa plume alerte et sensible. C'est un deuil personnel pour ceux qui ont eu la chance de l'approcher, de bénéficier de ses conseils et de ses encouragements, pour tous ceux qui se considèrent de loin ou de près comme ses disciples. Mais c'est aussi un deuil pour toute la pensée et la culture française, dont il était dans le monde l'une des plus belles illustrations.

G. D.

LES ARTS

CÉZANNE A AIX

On sait que Cézanne n'aimait pas ses concitoyens, et l'on connaît l'isolement et l'incompréhension dans lesquels il a vécu dans son atelier des Lauves, en face des toits de la ville et du paysage de Sainte-Victoire. Aussi est-ce avec un esprit non exempt de malice que M. Mouret, maire d'Aix, se contente, en guise de préface officielle au catalogue des œuvres de Cézanne réunies dans sa ville natale à l'occasion du cinquantième de sa mort, de citer quelques lignes d'un journal aixois, le Mémorial, écrites une semaine après, le 28 Octobre 1906 : « Je voudrais que la ville d'Aix se souvint de Cézanne. Il y aurait là un hommage tardif et si juste à rendre à la mémoire d'un peintre dont la renommée ne fait que grandir et dont l'influence sur son époque s'affirme de jour en jour ».

Ce vœu a été réalisé par la municipalité d'Aix, tardivement peut-être, mais avec générosité et éclat. Une très belle exposition, groupant quatre-vingt-dix de ses œuvres, dont soixante-six peintures, provenant des musées et collections d'Europe et d'Amérique. Son cadre, le Pavillon de Vendôme, construit au xvii^me siècle pour le duc, cousin du roi, était-il trop majestueux ? Je ne le pense pas. Tous ceux qui se sont avancés, par les parterres verts, face à l'ordonnance classique de la façade à cariatides, ont eu cette minute d'émotion solennelle, qui les faisait entrer silencieux dans l'exposition comme pour rendre vraiment hommage et culte. Les salles étaient-elles trop petites ? Sans doute, aux heures d'affluence. Mais pour ceux qui savaient choisir leur moment, le rapprochement des chefs-d'œuvre apportait une incroyable densité, une sorte d'ivresse et d'envoûtement cézanniens, comme ne les pourra jamais donner l'espace froid d'un musée. Et qui ne se souviendra longtemps de cette salle du deuxième étage, où groupés, les paysages aixois du peintre recevaient, par les fenêtres ouvertes, la lumière même de leur « motif » ?

Une série de conférences, dans le cadre d'un ancien hôtel d'Aix, l'Hôtel de Maynier d'Oppède, au fond d'une cour ombragée de platanes, réunit des historiens d'art représentant

l'élite de la critique cézanienne. Ensemble inégal peut-être. Je n'ai guère apprécié les vains efforts de M. Francis Jourdain pour démontrer que Cézanne n'était pas responsable de certaines esthétiques modernes, cubisme notamment (M. Jourdain ne voit-il donc pas les tableaux de Cézanne ?) Pas plus que l'exposé scolaire de Bernard Dorival sur le thème des Baigneurs et des Baigneuses. En revanche nous eûmes une conférence brillante de René Huyghe sur « Cézanne et l'esprit méditerranéen » et une démonstration remarquable de Georg Schmidt sur la technique de Cézanne. Il y eut aussi Lionello Venturi (que je n'ai pu entendre) Douglas Cooper, et une improvisation intéressante, au pied levé, de John Rewald.

L'occasion nous fut donc offerte, par la vue immédiate des œuvres comme par celle, souvent plus difficile, de l'esprit, de tenter de « faire le point » sur l'art et la personnalité de Cézanne. Mais nous avons quelquefois senti, dans l'amphithéâtre où se succédaient chaque jour les historiens d'art, une espèce de hiatus entre la simplicité et la force de la création cézanienne et les efforts que nous devons faire pour trouver les clés ou les raisons esthétiques qui en rendent compte ⁽¹⁾. Mais n'est-ce pas aussi, plus ou moins le problème qui s'est posé à Cézanne lui-même ?

Comme le soulignait René Huyghe, quelqu'un qui n'aurait aucune connaissance de Cézanne pourrait attribuer à deux peintres différents les œuvres de sa première manière et celles de sa période constructive.

Le premier Cézanne, inspiré par Delacroix, par Daumier, par Courbet, quelquefois par Manet, tout de violence et d'érotisme quelque peu naïfs, romantiques et baroques, est un très petit maître, sur le plan d'un Monticelli, pour prendre par exemple un autre peintre provençal. Pour que ce peintre devienne le génie Cézanne il faut que se produise dans sa vie une rencontre essentielle, celle de l'Impressionnisme.

Mais avant 1870 « il faut convenir que l'œuvre de l'artiste semble déjà inspirée par une esthétique encore mal définie » ⁽²⁾. A côté de sa peinture « couillarde » (le mot est de Cézanne lui-même), celle de « l'Orgie » et du « Déjeuner sur l'herbe », ses paysages révèlent une sorte de fauvisme avant la lettre (les « Usines près de Gardanne » de la collection Buehrle, ou la « Tranchée » de Munich). Confusément, on dirait péniblement, Cézanne est déjà aux prises avec certaines exigences de sa pensée, avec ses intuitions, son besoin de recherche, son désir

(1) R. Charmet, dans un article paru dans « Arts » déclare que Cézanne reste une énigme, que si l'on se raccroche à des lieux communs rassurants (invention de l'art moderne, vision de la nature provençale) l'âme de cette peinture reste en grande partie mystérieuse. « Cézanne peut en un sens être content. On n'a pas encore « mis le grappin » sur lui ».

(2) Maurice Raynal — Cézanne (Skira, éd.), page 36.

d'avoir des bases, des principes, une façon de haute intransigeance mais imprécise souvent et comme butant contre elle-même. Ce débat intérieur, Cézanne le mènera toute sa vie. Les scrupules finiront par être le ressort douloureux de sa peinture, le creuset de son génie.

Le 19 Octobre 1866, en pleine période « couillardie » il écrit à Zola que tous les tableaux peints en atelier « ne vaudront jamais les choses faites en plein air », il annonce sa décision de se *résoudre* à ne travailler qu'en plein air et il affirme « l'aspect *vrai* et surtout *original* que fournit la nature ». Voilà déjà tracées les grandes voies de la recherche cézannienne. Son culte volontaire de la nature (« Je *dois* donc réaliser d'après nature » : presque les mêmes termes neuf jours avant sa mort, à son fils). Son attachement à la vérité en présence de la nature, par le moyen de la sincérité, de la probité. Mais aussi le besoin d'éviter le banal, le vulgaire en sélectionnant les sensations de la nature, bref toujours *peindre* et non pas *représenter* (« Mon cher Paul, je n'ai que de la peinture à faire », 14 Août 1906, à son fils).

Durant toute son existence, Cézanne a su ce qu'il cherchait, ou plus exactement, il a su *qu'il cherchait*. « Arriverai-je au but tant cherché et si longtemps poursuivi ? » écrivait-il un mois avant de mourir (lettre à Emile Bernard, du 21 Septembre 1906) ⁽³⁾.

Fritz Novotny, dans la très remarquable préface qu'il a écrite pour l'exposition d'Aix (six pages d'une grande densité) essaye de pénétrer au centre du « *mystère de Cézanne* » et en dévoile certains éléments. « Le mystère de cette peinture, écrit-il, a d'ailleurs forcé son inventeur, Cézanne lui-même, à *réfléchir constamment*, bien qu'elle n'ait pas ses racines dans des principes intellectuels, mais qu'elle soit plutôt à l'opposé même de la compréhension raisonnée ».

La voilà bien la « passion » (selon l'expression de Lionello Venturi) de la vie de Cézanne. Cette *obligation de réfléchir* pour un homme *qui était un instinctif* (« Il faut redouter l'esprit littéraire, qui fait si souvent le peintre s'écarter de sa vraie voie, l'étude concrète de la nature... », 12 Mai 1904, à Emile Bernard) a sans doute contraint Cézanne, elle l'a gêné et même agacé. Mais sans elle, Cézanne n'aurait pas épuré son tempérament — ce tempérament dont il dit qu'il n'y a que lui qui puisse porter quelqu'un au but à atteindre (lettre à Camoin, 22 Février 1903) — et n'aurait jamais mené la peinture là où il l'a menée. Ce débat personnel, il l'a affronté avec sa façon brutale, presque farouche. Et il a fini par croire, lui l'instinctif, qu'« avec un petit tempérament on peut être très peintre » (lettre à E. Bernard, 25 Juillet 1904).

(3) Et trois ans avant, à Ambroise Vollard : « Je travaille opiniâtement, j'entrevois la Terre promise. Serai-je comme le grand chef des Hébreux, ou bien pourrai-je y pénétrer ? ».

« Donner l'image de ce que nous voyons, en oubliant tout ce qui est apparu avant nous ». Ainsi s'exprime le premier peintre dans l'histoire de la peinture qui ait voulu faire table-rase, qui ait proclamé la nécessité, pour créer, de détruire ce qu'il avait appris. Il s'agit ensuite, non pas de penser d'abord, mais de voir, *essentiellement de voir*. « L'œil devient concentrique à force de regarder » (lettre du 25 Juillet 1904). L'œil du réalisme impressionniste est un œil passif devant la nature, l'œil de Cézanne est actif, constructif. Il est toujours à l'extrême pointe de la recherche de l'artiste. Cependant il éprouve des difficultés constantes, parce que tantôt trahi tantôt aidé par la main, c'est-à-dire par la technique, et tantôt trahi tantôt aidé par la pensée. « Pénétrer ce qu'on a devant soi et persévérer à s'exprimer le plus logiquement possible » (lettre du 26 Mai 1904). Arriver à accorder la vision avec la technique et la théorie, constitue l'épreuve de tous les instants de Cézanne à partir de 1880. Sans cesse il parle de ses efforts, de son impuissance à réaliser, de ses pénibles progrès. Dans une de ses dernières lettres, il note un vague « état de malaise » qui ne disparaîtra que lorsqu'il aura atteint *son but*.

Nous revenons à ce même mot, un de ceux qui se trouvent constamment, obsessionnellement sous la plume de Cézanne. Le but, « cette constante préoccupation du but à atteindre ». Quel était donc ce but, qu'il a toujours poursuivi et qu'il n'a jamais expliqué clairement ?

Le 6 Mai 1878, à propos d'une de ses toiles refusées, Cézanne écrit que le but à atteindre c'est la représentation de la nature. L'expression est confuse, pas dégagée encore des idées impressionnistes dont le peintre, en se retirant à l'Estaque, se détache pourtant cette même année. Mais on mesure le chemin parcouru, trente-huit ans après, dans la lettre adressée à son fils neuf jours avant sa mort : « Les toiles, si j'en faisais, ne seraient que des *constructions* d'après nature, basées sur les moyens, les sensations et développements suggérés par le modèle ». En 1906 la nature n'est plus son maître, il est le maître de la nature. Il ne cherche plus à *représenter*, il entend *construire*. Il construit, selon l'intensité des sensations colorantes qu'elle lui suggère (ces sensations ne faisant qu'un pour lui avec le volume et l'espace).

Et pourtant, quelques jours avant, il parlait encore à E. Bernard du but à atteindre. Ce but, qui le tenait tant à cœur (« — Mais je dis toujours la même chose... » écrit-il dans une de ses dernières lettres) c'était, à travers une technique picturale et une pensée qui avaient avancé jour par jour avec peine non sans cesser, l'une et l'autre, de gagner en lucidité, de pouvoir un jour *justifier l'une par l'autre*, démontrer l'œuvre par la théorie et la théorie par l'œuvre. Il y a, chez le solitaire d'Aix, si humble devant son art, une volonté de réhabilitation,

de revanche, une sorte d'esprit de justice à se faire rendre, qui est émouvante.

A cet égard, certains textes de Cézanne sont probants. Le 27 Novembre 1889, à Octave Maus : « J'avais résolu de travailler dans le silence jusqu'au jour où je me serai senti capable de défendre théoriquement le résultat de mes essais ». En 1903, à Emile Bernard : « Tout est, en art surtout, théorie développée et appliquée au contact de la nature ». Le 26 Mai 1904 : Le peintre doit se consacrer entièrement à l'étude de la nature et tâcher de produire des tableaux qui soient un enseignement ». Et le 21 Septembre 1906, un mois avant sa mort, au même E. Bernard : « J'aurai atteint le port, soit avoir réalisé quelque chose se développant mieux que par le passé, et par là même devenant probant de théories qui, elles, sont toujours faciles ; il n'y a que la preuve à faire de ce qu'on pense qui présente de sérieux obstacles ».

Voilà le but de Cézanne : *la preuve à faire*. Lorsqu'il écrivait à la suite, dans la même lettre : « Je continue donc mes études... », il ne pensait probablement pas qu'il eut encore à apprendre, mais que la peinture seule pouvait le mettre en état de faire une *preuve éclatante*. Sa terre promise, c'était cette preuve éclatante qu'il sentait devoir à la fois lui faire rendre justice et lui donner la paix avec lui-même.

Constatons curieusement que ce besoin de justification théorique est chez Cézanne une *séquelle de l'impressionnisme*. En séparant volontairement sa peinture de celle de ses amis impressionnistes, et notamment de Pissarro, Cézanne a, semble-t-il, traîné toute sa vie comme un besoin, sinon une nécessité, de justifier et de prouver sa peinture, comme ils l'avaient fait, a posteriori, avec les théories de Chevreul.

L'Impressionnisme est certes le tournant de l'art de Cézanne, on peut même dire son point de départ. Lui a-t-il *révélé* la nature, comme il est constamment affirmé ? Il est permis d'en douter, si l'on se reporte à la lettre du 19 Octobre 1866 que j'ai citée. Mais certainement l'Impressionnisme a ouvert les yeux de Cézanne sur la primauté picturale de la nature. Il l'a enthousiasmé sur la nature. Et il lui a donné, surtout, un certain nombre d'éléments *techniques* qui seront à la base de sa peinture : les couleurs claires, les touches divisées, la peinture directe sur la toile, sans dessin préalable.

Cézanne gardera encore de l'Impressionnisme la *pratique du motif*, on pourrait en dire le culte. C'est en effet une dévotion absolue à la nature que cette recherche d'un paysage qui constitue une composition naturelle. Elle s'accompagne même d'un attirail (sac au dos, chevalet pliant, etc...) que Cézanne adopta. Il adopta aussi, et de plus en plus en avançant en âge, les séries de tableaux sur le même motif. Mais il n'y poursuivra pas, comme les Impressionnistes, les heures et les saisons. Car Cézanne est en opposition avec l'Impressionnisme sur un point

essentiel : la lumière. Pour ses amis, et notamment pour Pissarro, c'est la traduction de la lumière sur la toile qui importe. Ils n'hésitent pas à lui sacrifier les formes, ils en recherchent la « matière » dans les effets du soleil, de l'eau, des nuages et des fumées, dans ses aspects les plus fugitifs.

Or quiconque, dans le Midi, ouvre sa fenêtre sur le paysage dans le plein du jour, ne peut manquer d'être frappé de la violence et de la fixité de la lumière. Il ne peut manquer aussi de remarquer que les divers plans du paysage sont des *plans de couleurs* qui ne s'ordonnent pas selon leur éloignement mais selon l'intensité de la couleur. Le bleu du ciel ou de la mer passe quelquefois *devant* un plan plus rapproché, les plans chevauchent souvent les uns sur les autres, bref la lumière ne sert qu'à donner la couleur mais pas à architecturer le paysage. C'est la couleur qui donne la profondeur. Et par ailleurs la lumière se dissout dans sa propre intensité, elle n'est pas matière indépendante mais vibration indissociable de la couleur. Elle est incluse dans la « sensation colorante » qui signifie pour Cézanne non seulement couleur, mais espace et volume.

C'est ce que Cézanne a trouvé lorsqu'il est revenu peindre dans le Midi. De l'Estaque, le 2 Juillet 1876, il écrit : « Le soleil est si effrayant qu'il me semble que les objets s'enlèvent en silhouette non pas seulement en blanc ou noir, mais en bleu, en rouge, en brun, en violet. Je peux me tromper, mais il me semble que c'est l'antipode du modelé » ⁽⁴⁾. En 1904 son propos est catégorique : « Une sensation optique se produit dans notre organe visuel, qui nous fait classer par lumière, demi-ton ou quart de ton les plans représentés par des sensations colorantes (*La lumière n'existe donc pas pour le peintre*) » ⁽⁵⁾. De ces deux passages de lettres se déduit tout l'art de Cézanne. Plus de matière modelé, plus de matière lumière, comme elles ont été arbitrairement créées, la première par la peinture classique, la seconde par la peinture impressionniste, mais la seule couleur. Trois difficultés se présentent alors à Cézanne :

1° La perspective. Cézanne la résout par la création d'une *perspective arbitraire*, sur laquelle il s'explique dans une lettre du 15 Avril 1904, à Emile Bernard « ...chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue... Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur ». En fait la rencontre de ces lignes constituent le triangle, dont la forme poursuivra Cézanne toute sa vie (« Baigneuses » ou vues de Sainte-Victoire) et qui sera le grand ressort (à vrai dire monotone) de beaucoup de ses compositions.

2° Le dessin. Pour Cézanne la ligne qui cerne la couleur

(4) De fait, Cézanne ne tardera pas à abandonner le modelé pour le remplacer par des touches de couleur, décomposant ainsi le volume par la couleur.

(5) C'est nous qui soulignons.

est contraire à la vérité (« Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai » 23 Octobre 1905, à E. Bernard). Aussi déclare-t-il que circonscrire les contours d'un trait noir est un « défaut qu'il faut combattre à toute force ». Il écrit à Camoin : « Le dessin n'est que la configuration de ce que vous voyez », ce qui dénie au dessin toute réalité indépendante de la couleur.

3° Les relations de volume et d'espace par la couleur. « C'est ce qui donne, écrit Fritz Novotny, aux tableaux de Cézanne cette densité tant admirée, cette absence de lacune et ce manque caractéristique d'accent » Novotny propose d'appeler cet élément « liaison, unité dans la surface d'un tableau ». Il s'agit de la limite des couleurs les unes par rapport aux autres, de la façon de traiter les points de rencontre des couleurs. Cézanne est sans doute le seul peintre qui ait fait de ce problème le centre de sa recherche picturale. On remarque dans beaucoup de ses œuvres des morceaux où il a poussé cette recherche des points de rencontre, en négligeant délibérément d'autres parties du tableau ⁽⁶⁾. Mais vers la fin de sa vie, il préférera ne pas couvrir complètement sa toile, faute d'avoir au bout du pinceau la juste notation de la rencontre d'un contour et de deux couleurs : Il écrit le 23 Octobre 1905 : « Les sensations colorantes qui donnent la lumière sont cause d'abstractions qui ne me permettent pas de couvrir ma toile, ni de poursuivre la délimitation des objets quand les points de contacts sont ténus, délicats ; d'où il ressort que mon image ou tableau est incomplète ».

L'exposition d'Aix a démontré l'exceptionnelle importance des œuvres des dernières années de Cézanne et, me semble-t-il, leur primauté sur celles de sa période précédente. On y mesure cette « passion » de Cézanne, le débat abstraction et couleur, ce problème essentiel des relations de volume et d'espace par la couleur.

L'énigme de Cézanne commence peut-être de se laisser percer si l'on veut bien considérer d'abord que Cézanne est un méditerranéen. La lumière, pour aussi curieux que cela paraisse, est affaire du Nord. La peinture Impressionniste est une peinture du Nord, née sur les plages du Nord, Honfleur ou Le Havre. En Provence, à Aix, ce sont « les sensations colorantes qui donnent la lumière » et non pas le contraire. Voilà proclamée l'opposition absolue de Cézanne avec l'Impressionnisme. Mais les « sensations colorantes » (qui ne sont pas les couleurs), restent à mi-chemin entre l'esprit et la matière, entre le peintre et son tableau. Cézanne a dû mener, devant la nature, un combat serré, presque impossible, que jamais personne avant lui n'avait osé mener. Et l'énigme, en définitive, n'est peut-être pas encore résolue.

PIERRE GUERRE.

(6) Ce qui donne l'impression d'une sorte d'éclatement de certains points de son tableau.

L'HOMME ET SES COORDONNEESGRANDEUR ET SERVITUDES
DE L'ETHNOLOGUE

Lorsque C. Levi-Strauss donne à son dernier et grand livre le titre provocant : *Tristes Tropiques* ⁽¹⁾, il manifeste du même coup une large partie des intentions qui ont animé son projet. La première phrase — « Je hais les voyages et les explorateurs » — scandalise, elle aussi, quiconque s'en tient aux idées banales concernant les ethnologues, trop souvent confondus avec les commis voyageurs en exotisme. Il y a de celui-là à celle-ci une relation nécessaire. C'est parce que les tropiques se sont dépouillés de leur originalité, en se couvrant de villes et d'usines, de populations déshumanisées et de misères sordides, qu'ils ne constituent plus ce champ privilégié où l'ethnologue pouvait apaiser sa curiosité. Ils se banalisent en accédant à l'âge industriel. Ils délaissent un capital d'expériences humaines dont les archives ne rendront jamais compte et dont les témoignages matériels sont pour la plupart effacés. L'ethnologue « sait que l'essentiel est perdu et que tous ses efforts se réduiront à gratter la surface » ; il ne peut cependant renoncer à sa passion dévorante et ambitieuse qui l'incite à reconstituer, et interpréter, les vastes pans du passé humain. Sa technique est d'une certaine manière une machine à remonter le temps.

Mais les civilisations traditionnelles lui offrent chaque jour de moins en moins de prise. Lorsque les peuples, qui en furent les créateurs et les conservateurs, accèdent à nos méthodes de production et à nos modes de connaissance, ils abolissent d'un coup une histoire qui (le plus souvent) ne s'est inscrite nulle part. C'est cela le drame de l'ethnologue, la lutte incessante contre un devenir historique qui escamote toutes les richesses qu'il souhaite embrasser. On comprend alors le goût de Lévi-Strauss pour la stabilité minéralogique — et qui trouve à se nourrir dans les souvenirs d'une enfance cévenole déjà curieuse de géologie. Cette science donne, à l'œil du

(1) Collection « Terre Humaine », dirigée par J. Malaurie, Plon, 1955.

connaisseur, l'habilité de lire l'histoire terrestre à l'échelle des millions d'années. Les vicissitudes de l'aventure humaine n'ont, elles, guère abandonné d'indices: notre histoire la moins contestable ne s'engage pas avant dans le passé et reste parcellaire. Lorsque les civilisations « primitives » s'effacent, nos possibilités d'élargir cette dernière s'amenuisent encore et nous voyons s'évanouir les dernières chances d'accéder aux « commencements » de cette prodigieuse aventure. Mais l'ethnologie, malgré tant de conditions si peu propices à sa démarche, continue à rechercher le « maître sens ».

C'est ici que nous saisissons l'ambiguïté fondamentale particulière à une discipline inconfortable — et si soucieuse d'absolu puisqu'elle vise à retrouver le « durable » sous l'apparence des phénomènes changeants, des événements. Elle est toute tournée vers le passé de l'espèce humaine; elle le fouille pour accéder aux éléments « miraculeusement préservés », mais elle ne veut en rien s'inspirer des méthodes historiques. Elle est bien au contraire une anti-histoire dans la mesure même où elle fuit, par une sorte de tropisme, l'accidentel, le contingent. Il suffit de parcourir les monographies ethnographiques pour se rendre compte qu'elles présentent, des peuples étudiés, un tableau non daté. Elles abolissent le temps et solidifient, en quelque sorte, les sociétés et les cultures qui les ont inspirées. Dans ces conditions, l'ethnologie, si l'on tient compte de son intention profonde, vise à retrouver l'unité et la permanence au delà de la diversité que nous révèlent nos voyages à travers l'espace et le temps.

A diverses reprises, et notamment dans sa belle introduction à l'œuvre de M. Mauss, Lévi-Strauss souligne la nécessité d'atteindre le roc. Et lorsqu'il doit donner une définition brève de l'ethnologie, il présente cette dernière comme tendue vers la découverte de « certaines propriétés générales de la vie sociale ». Il affirme cette quête inlassable des points de repère fixes. Mais où trouver ces derniers ? Une phrase de *Tristes Tropiques* nous donne en quelque sorte la clef: « depuis des millénaires, l'homme n'est parvenu qu'à se répéter ». Et cette autre: « Notre position revient à dire que les hommes ont toujours et partout entrepris la même tâche en s'assignant le même objet et, qu'au cours de leur devenir, les moyens seuls ont différé ». C'est ce fond commun, capable d'imposer la fraternité (un humanisme à l'échelle du monde), malgré l'inégalité apparente des civilisations, qu'il convient de retrouver. L'ethnologie est à la recherche des choses cachées, et il a choisi de s'avancer le plus loin possible sur cette voie. Dans cette chasse inlassable au « dérobé », il entreprend sur le plan des collectivités et des cultures la tâche que le psychanalyste s'est fixée sur le plan des individus. Lévi-Strauss a été particulièrement attentif aux travaux de Freud; il est séduit par cette découverte, au delà du flux changeant et chatoyant de la conscience, des matériaux stables de l'incons-

cient; il a en partie modelé sa démarche sur les procédés du psychologue viennois.

Les points fixes, qui expliquent l'incapacité imaginative des civilisations successives, c'est dans l'esprit humain que C. Lévi-Strauss tente de les retrouver. Son argumentation à cet égard est bien connue. Il la reprend ici : « L'ensemble des coutumes d'un peuple est toujours marqué par un style; elles forment des systèmes. Je suis persuadé que ces systèmes n'existent pas en nombre illimité, et que les sociétés humaines, comme les individus — dans leurs jeux, leurs rêves ou leurs délires — ne créent pas de façon absolue, mais se bornent à choisir certaines combinaisons dans un répertoire idéal qu'il serait possible de reconstituer ». Ainsi aurions-nous la possibilité de dresser ce « tableau » composé d'éléments en nombre limité, de faire l'inventaire des « modèles » sociaux et culturels.

Toute l'œuvre de Lévi-Strauss peut se caractériser par la place qu'y occupe cette notion. Il en appelle à Rousseau, « le plus ethnographe des philosophes », en des pages qui sont parmi les plus belles du livre et mettent à mal bien des lieux communs de la critique scholastique. Il y trouve une préfiguration de l'analyse théorique, par le truchement des modèles, et de l'enquête au laboratoire ou sur le terrain. Lisons plutôt : « L'étude (des) sauvages apporte autre chose que la révélation d'un état de nature utopique ou la découverte de la société parfaite au cœur des forêts; elle nous aide à bâtir un modèle théorique de la société humaine, qui ne correspond à aucune réalité observable, mais à l'aide duquel nous parviendrons à démêler « ce qu'il y a d'originaire et d'artificiel dans la nature actuelle de l'homme et à bien connaître un état qui n'existe plus, qui peut-être n'a point existé, qui probablement n'existera jamais, et dont il est pourtant nécessaire d'avoir des notions justes pour bien juger de notre état présent ».

Voici abordé, avec cette citation, un des grands thèmes de la pensée ethnologique. La distinction fondamentale (mais méconnue par Diderot qui a, lui, idéalisé l'homme naturel) entre « état de nature » et « état de société ». La recherche des éléments stables, de toute société et de toute civilisation, conduit à remonter le temps jusqu'à ce point extrême: le moment de la dissociation, qui n'a point entraîné une rupture mais une sorte d'union à l'image du premier couple humain selon notre tradition, de la nature et de la culture. Lévi-Strauss s'abandonne à ces jeux qui, pour dérouter et exalter, semblent confondre les deux termes, ou les inverser. Il évoque en un passage ses promenades sur la grève, délaissée par la marée, à la recherche « des cailloux percés, des coquillages dont l'usure a réformé la géométrie, ou des racines de roseau figurant des chimères ». De ces débris, il compose un musée éphémère dont il dit : « Il ne le cède en rien à ceux où l'on a assemblé des chefs-d'œuvre ; ces derniers proviennent

d'ailleurs d'un travail qui — pour avoir son siège dans l'esprit et non au dehors — n'est peut-être pas fondamentalement différent de celui à quoi la nature se complet ».

A l'occasion de ses campagnes d'enquête sur le terrain, Lévi-Strauss entreprend, par une véritable ascèse, cette remontée à travers le temps. Il se soumet à une sévère règle de dé-civilisation. Et l'on peut retrouver, dans *Tristes Tropiques*, l'évocation de ces moments où il fait violence à ses dégoûts de « civilisé ». Comment expliquer autrement cet acharnement, allant jusqu'à traîner au lieu de la récolte un malheureux « Indien fiévreux », à vouloir consommer les *koro*, « larves pâles qui pullulent dans certains troncs d'arbres pourrissants » ? Ou cette dégustation de la bière de maïs, « exquise boisson », après que les vierges de la tribu aient craché une abondante salive afin de provoquer la fermentation du breuvage ? D'autres sensations gustatives aussi déconcertantes sont évoquées à plusieurs reprises. Il y a là bien plus que curiosité professionnelle pour une sorte d'ethnologie gastronomique.

Je n'ai pas la possibilité de poursuivre plus avant l'évocation de ces prises de position théorique. Une phrase de R. Bastide résume, avec un réel bonheur d'expression, l'esprit de cette recherche acharnée et patiente, puissante et audacieuse : « Il y a chez Lévi-Strauss une minéralogie des cultures et un humanisme ». Celle-là conditionnant celui-ci. On voit cependant de quelle nature sont les difficultés. Une telle conception tend à privilégier les « propriétés générales » au détriment de ces « particularités » auxquelles les sociétés comme les individus attachent tant de prix. Elle risque aussi, en systématisant la réalité sociale d'une manière trop rigide, en lui donnant une « solidité » presque géologique, de sous-estimer ce qu'a d'approximatif toute expérience humaine. Mais n'est-ce pas cette imperfection de ses œuvres, et le mouvement (réel ou imaginaire) vers de meilleurs équilibres et de plus satisfaisantes créations, qui figurent parmi les caractéristiques fondamentales de l'homme ? En ce sens, toute civilisation porte en elle une certaine dose d'insatisfaction et le rêve d'un Age d'Or. Lévi-Strauss reconnaît ceci au passage — « Aucune société n'est parfaite » — et élude les conséquences à tirer en notant simplement que chaque société révèle « un résidu d'iniquité dont l'importance paraît approximativement constante ». L'affirmation se charge ici de tout le piquant du paradoxe ; elle pourrait amener à justifier toute position d'indifférence.

Mais dans la mesure même où les sociétés humaines ne sont que des approximations, elle recèlent toutes un dynamisme certain. Elles sont constamment à la recherche de nouveaux équilibres. Elles n'existent qu'en raison de leur continuuel mouvement. L'homme ne peut s'empêcher d'être un créateur d'histoire. Lorsque l'ethnologie se construit comme une

anti-histoire, elle nie cet aspect essentiel du phénomène humain. Lévi-Strauss souligne d'ailleurs le risque encouru : « En plaçant hors du temps et de l'espace le modèle dont nous nous inspirons, nous courons certainement un risque, qui est de sous-évaluer la réalité du progrès ». Il s'agit de bien plus que du manque à reconnaître le sens et l'intensité du progrès. Cette position conduit à affirmer une homogénéité (« La plus pauvre tribu [nous présente] notre image confirmée ») qui reste encore contestable. Les civilisations ont accumulé les richesses, matérielles et immatérielles, de manière très inégale et dans des champs très divers de l'activité humaine. A partir d'un certain niveau, de ces capitalisations différentes, elles se sont radicalement transformées et diversifiées. Elles ont donné naissance à des espèces multiples.

Dans les premières pages de son livre, Lévi-Strauss fait allusion à la « ferveur » qu'il éprouve pour l'œuvre de Marx. Sa conception de l'ethnologie l'entraîne cependant fort loin de ce dernier. Elle le conduit à manipuler d'autres instruments de pensée que ceux forgés par les maîtres de la dialectique.



Tristes Tropiques projette, sur la condition ethnologique, les lumières les plus révélatrices; il en montre la grandeur et les servitudes; il en manifeste l'intention dernière. Lévi-Strauss éclaire ces points autant par ses confidences de caractère auto-biographique que par ses réflexions sur sa profession. Il reste à tout instant présent, et pour notre plus grand plaisir; sa passion exige que nous ne gardions pas la distance habituelle du lecteur à l'auteur; ses critiques et ses suggestions théoriques ne nous laissent jamais de repos. Il recherche la raison profonde de son engagement: « Je me demande parfois si l'ethnographie ne m'a pas appelé, sans que je m'en doute, en raison d'une affinité de structure entre les civilisations qu'elle étudie et celle de ma propre pensée ». Mais en dehors de cet attrait, il souligne le besoin de confier à sa pensée la charge de mettre en culture des domaines toujours divers. Il fait allusion à cette « intelligence néolithique » qui acquiert le maximum de fécondité lorsqu'elle change de champ après avoir « tiré hâtivement quelques récoltes ». La démarche ethnologique implique cette curiosité sans répit et l'exploration, qui la conditionne, doit conduire à d'incessants dépaysements. Cette faim d'inconnu, de paysages nouveaux, accompagne un besoin passionné de découvrir le « caché » au delà des apparences dont sont vêtues les sociétés et les civilisations. Ainsi, l'ethnologie apparaît-elle comme ambitieuse de donner un sens à l'étranger (ou à l'exotique) et d'accéder, ultime conquête, aux « maîtres sens » celés sous tant de phénomènes divers.

Une exigence aussi absolue se comprend, pour une part, en raison de l'incapacité fréquente de l'ethnologue d'accepter sa propre société telle qu'elle est; il paraît souvent peu ou pas adapté à cette dernière — et la puissance de son détachement donne d'autant plus de vigueur à sa vocation. Il est une sorte de révolutionnaire, mais sa protestation choisit la fuite hors des frontières familières. L'adhésion totale qu'il ne peut donner à la société où il est né, il l'accorde d'un coup aux milieux sociaux qui l'ont dépaycé, devenant respectueux de ces derniers « jusqu'au conservatisme ». Cette ambiguïté le distingue du véritable révolutionnaire ou du penseur réformateur; comme le fait qu'il recherche les solutions, à l'inquiétude morale dont il témoigne, par un procédé en marche arrière, alors que ces derniers sont projetés vers l'avenir prochain.

Selon C. Lévi-Strauss, ce détachement et cet enrichissement obtenus par un voyage à travers l'espace (avec une valorisation plus ou moins consciente des sociétés « différentes ») et à travers le temps (avec une valorisation de la « révolution néolithique » chère à l'auteur de *Tristes Tropiques*) sont capables d'apporter une contribution considérable à l'action réformatrice. Il exprime ce point de vue avec force: « Sans rien retenir d'aucune société, [nous nous mettons ainsi en mesure] de les utiliser toutes pour dégager ces principes de la vie sociale qu'il nous sera possible d'appliquer à la réforme de nos propres mœurs, et non de celles des sociétés étrangères ». Mais, sans examiner ici la possibilité d'une telle intervention, il faut se demander de quel crédit bénéficie le témoignage ethnologique. L'ambiguïté de la discipline ne joue pas à l'avantage de l'ethnologue. Contesté chez lui où il peut être tenu, comme le fait Brice Parain, pour le « sorcier » du monde moderne, il l'est aussi au dehors, où son conservatisme à l'égard des réalités indigènes le rend suspect. C'est dans une telle lutte avec les contradictions qu'il a l'opportunité de révéler sa grandeur.

Toutes ces remarques m'ont conduit à négliger les exemples à propos desquels Lévi-Strauss exerce sa réflexion. Ce sont des chapitres d'une perfection achevée où chaque cas apporte un enseignement qui séduit, déroute, puis contraint à renoncer aux commodités du confort intellectuel. Les Caduvéo manifestent le mieux comment l'ensemble des coutumes d'un peuple est toujours marqué par un « style ». Les peintures corporelles et faciales sont l'image de ce dernier, avec toute la série de ses complexités, en même temps qu'elles expriment une incontestable « horreur de la nature » et révèlent un « art sauvage » d'aspect prométhéen. Les Bororo incitent à reconsidérer le problème des relations entre les vivants et les morts. Dans toutes les sociétés, les morts sont traités avec égards. Et selon deux formules possibles: celle du contrat qui suppose une intervention des morts, à l'avantage

des vivants, « en échange du culte raisonnable qui leur est voué » ; celle de la spéculation qui mobilise les morts et les appelle constamment « à la rescousse » afin d'obtenir d'eux le maximum de profits. En Occident, la seconde de ces formules s'est effacée pour céder la place à la première, puis à une attitude d'indifférence annoncée peut-être par l'Évangile : Laissez les morts ensevelir les morts. Avec les Nambikwara, c'est le problème du pouvoir qui se trouve abordé. C'est le *consentement* qui constitue à la fois l'origine et la limite du pouvoir : s'il n'y a, ou s'il n'y a plus, accord, ce dernier ne peut s'établir ou devient révocable. L'entente, entre le chef et ses compagnons, se manifeste alors par un jeu de prestations et de contre-prestations « qui fait de la notion de *réciprocité* un autre attribut fondamental » de l'autorité. Le privilège polygame du chef s'explique par référence à un tel système. Ainsi retrouve-t-on le contrat et l'échange qui occupent, dans l'œuvre de Lévi-Strauss, une position cardinale.

Je n'ai lancé ici que quelques coups de sonde, et ma récolte est disproportionnée à la richesse du livre. Ce dernier est tel que tout commentaire ne peut paraître qu'indigent. Les problèmes se suscitent les uns les autres à la manière dont procède une réaction en chaîne. Les événements, les temps et les lieux se heurtent, se confondent, s'inversent pour composer le plus étonnant des kaléidoscopes ethnographiques.

GEORGES BALANDIER.

P.S. — A l'issue de cette chronique, je veux saluer la mémoire de Marcel Griaule, grand ethnologue africaniste disparu en Février dernier. Nous avons perdu avec lui un écrivain de talent — l'auteur des *Flambeurs d'Hommes* et des *Sao Légendaires* — en même temps qu'un savant et un animateur de rare qualité. Les lecteurs des *Cahiers* l'ont bien connu, car il avait apporté ici sa collaboration à diverses reprises.

LETTRES D'OC

Je crains pour l'œuvre occitane de Denis Saurat les effets d'un « lancement » quelque peu étrange. Je le dis comme je le pense, et parce que je me suis convaincu de la haute valeur de cette œuvre. Une expérience poétique de cette profondeur et de cette sincérité mérite beaucoup plus qu'une curiosité anecdotique, provoquée de façon très parisienne. On se souvient des poèmes cathares livrés au public par Jean Paulhan dans la NNRF. Dans son commentaire Denis Saurat les attribuait à une poétesse du XIV^e siècle. C'était faire tomber ces beaux textes sous les coups de la critique philologique et de la critique théologique. L'une et l'autre n'eurent pas de peine à démontrer le caractère moderne de la langue, de la facture et en partie de la pensée. C'était aussi citer sur son terrain un rationalisme un peu facile, qui n'admet pas les transmissions trop cavalières de l'inspiration religieuse. Toutes occasions de tumulte littéraire qui nuisent en définitive au rayonnement calme et sûr de la poésie. Et j'avoue prendre beaucoup plus de plaisir à la lecture des *Poèmes mystiques* de Laurence de Beylié, depuis que leur auteur en a repris la responsabilité. Comme j'aime ce qu'il y a de sincère, et de bouleversant, dans la confession cathare de Saurat : *Encaninament Catar*.

A vrai dire les choses ne sont pas si simples et l'abandon de la « supercherie » s'accompagne de nouvelles incertitudes. Il ne s'agissait que d'une demi-supercherie. Denis Saurat maintient une part de son interprétation : ces poèmes méditatifs ont été « donnés » de façon concomitante en français à Mme de Beylié, en occitan à lui-même. La comparaison des deux versions devait étonner les deux auteurs et les amener à une collaboration encore productive, puisqu'un nouveau recueil, *Dança la Joia*, vient d'en sortir. De même les poèmes de l'*Encaminament Catar* sont présentés comme étrangers au fonctionnement conscient et rationnel de l'esprit. Dans une très large mesure ils ont été rêvés et notés au réveil. Leur contexte onirique en est d'ailleurs une preuve aisément perceptible. J'avance ces « révélations » avec beaucoup de réticences. Mais je sens bien que certains, qui n'ont pas mes scrupules, n'y verront rien d'inadmissible. Le débat est un peu le même, qui accueille les pages les plus honnêtes de *Nadja* et de

l'Amour fou ; on pourrait le conclure par le point d'interrogation, par la sage prudence de Breton en 1947 : « Nous entendons laisser aux spécialistes de l'occulte la responsabilité de décider ». Puisque nous parlons de surréalisme, soulignons que cette recherche, maintenant devenue *classique*, nous a de longue date préparés à admettre, sur le plan supérieur de l'expérience gratuite, ou, comme le dit si bien F. Alquié en reprenant le mot de Cl. Bernard, de *l'expérience pour voir*, tout ce qu'à d'insolite notre nouvelle poésie cathare. En fait de quoi s'agit-il ici ? D'une croyance renouvelée à la réalité de l'image, à sa nature distincte de la personne du poète. L'existence objective de l'image utilise la subjectivité du poème comme un crible, ou un voile. L'image réelle, qui traverse le poète-médium, vient-elle d'un ailleurs déterminable, voyage-t-elle hors du temps ? Donner le nom d'une poétesse du passé à cette source d'images, c'est aller un peu plus loin que ne le permet la simple notation du phénomène. C'est prendre au pied de la lettre la célèbre affirmation de Rimbaud : « On me pense ». Que l'on accepte cette interprétation, et l'on célèbre avec René Nelli : « l'Esprit inconscient, l'Esprit en dérive à travers les mondes et le passé ». Qu'on la refuse : on reste du moins devant les résultats tangibles, infiniment émouvants, d'une objectivation de l'inspiration. Les aspects linguistiques, religieux, esthétiques de cet accident ne sont pas sans poser des problèmes passionnants.

Poèmes cathares ? Je ne suis pas théologien pour en décider. J'en crois Denis Saurat. Les poèmes de Madame de Beylié ne sont pas présentés absolument comme tels. Ils sont simplement dits *mystiques*. C'est la version occitane seule qui ose s'affirmer hérétique. Des poèmes d'amour d'une grande discrétion qui méditent le dépassement de la chair, l'usage spirituel du corps (Il est bien vrai que cette idée est au centre de la morale albigeoise) :

*Traiterons-nous ces corps dans leur misère obscure
Comme de bons soldats qui ont bien travaillé
Pour leur dame : leur âme ; et leur seigneur : l'amour
Qui les aura domptés.*

Je cite cette phrase pour sa couleur médiévale. Sur un autre registre, l'aventure spirituelle du couple est dessinée d'admirable façon :

*Il faudra bien sortir de nos pieds dont l'usure
Frappe les mêmes ronds
Et vous chercher dans une glaise fraîche
Sertie de grands joyaux —
Pour tracer notre terre en aimant Dieu
Dans un chant inconnu
Toujours plus nu
Tous deux fondus.*

Irai-je jusqu'à dire que ce qui me touche le plus dans cette poésie, c'est son caractère incontestablement vécu ? Sans doute, puisque nous avons placé cette résurgence occitane sous le signe de l'expérience. Et l'amateur de poésie y trouve son compte. Mme de Beylié ne nous présente aucune image qui ne soit sous-tendue de la présence de la chair ou de la mort. La spiritualisation de l'amour n'est possible qu'au terme des réalités de l'amour. Elle est douleur. Elle s'exhale comme une récompense, comme un signe de la grâce (le mot est une fois dans ces poèmes : « devers moi la grâce se penche ») sur une plénitude méprisée de sensations. De là cette noblesse simple du ton, cette fermeté qui nous entraîne très au delà des notations sensibles (à peine deux ou trois délicatesses précieuses, qui auraient pu être évitées).

Le style de Denis Saurat est autre, beaucoup plus rugueux, inégal, direct. Déjà dans ses « traductions » il affirme son goût pour la densité cruelle de l'image, pour les présences : « pénétrant en mon cœur pour me filtrer ses lois » devient « *me traversar lo cor per la lei e la lança* ». Chez lui la transmission cathare est un phénomène d'évidence, une intrusion indiscrete d'une pensée massive. Le poème qui fait le centre de son livre, et le premier écrit (nous en avons déjà parlé dans les *Cahiers*), *Ac digas pas* (« ne le dis pas ») est tout entier un enseignement, un commentaire de la parole de Paul : « Corpus autem non fornicationi sed domino ». Commentaire d'un grand réalisme sexuel, comme toute l'œuvre et comme le style de la théologie médiévale. Il nous instruit de l'existence d'un corps spirituel, « d'une chair plus subtile », de la nécessité de la contrition charnelle dans la montée vers Dieu, de la toute-puissance de cette chasteté « seconde », durement obtenue, dans la lutte contre les démons, et enfin de la nature démoniaque de la génération humaine (ce que vient prouver le dogme de l'Immaculée Conception). Dans le poème *La Vierge*, c'est, sous une forme mythique, le problème du mal dans la Création qui est posé : Dieu, de toute éternité, convoque les êtres futurs et leur présente le monde comme il doit être. Dans cette création potentielle, il trouve les volontaires pour les rôles les plus abjects, celui de la Bête, celui de Judas. L'intervention de cette liberté primordiale permet d'affirmer la justice de Dieu et son amour de tous les êtres : « et Dieu les aima... Ils croient que je les ai sacrifiés à mon plaisir, et ils ne savent pas qu'ils me l'ont demandé ».

Nous sommes là en pleine théologie. Mais à cette théologie le mythe déjà apporte bien de la poésie. Saurat va plus loin. Il s'avance d'un degré encore dans le rêve, dans l'épopée cosmogonique. Il fait intervenir le thème qui lui est familier d'une race primitive des géants, et ce sont les « Géants Cathares ». L'ampleur de la vision dépasse peut-être ici celle.

de l'enseignement. Les géants ont déjà parcouru les cycles de l'histoire humaine. Ils meurent comme mourront les hommes. Mais un ferment de vie spirituelle, une semence de Dieu, passe d'une race à l'autre. C'est une occasion de situer l'apologue sur les plus hauts sommets des Pyrénées, ceux qui conservent légendairement le secret du Graal, et d'agiter l'univers des âmes de pulsations astronomiques :

*quand les petits hommes seront à la fin de leur vie
une autre lune les tirera de la terre
le sang reviendra dans les âmes délivrées
fondues ensemble deux à deux
et ils seront géants comme nous.*

Le légendaire appelle le légendaire. L'évocation des Pyrénées appelle le folklore. La saveur la plus sûre de l'*Encaminament catar* me paraît être dans sa première partie : *Le Peuple*. Ici opère émotivement la fusion de l'élément personnel et de l'élément ethnique ; la mythologie originale qui en sourd est beaucoup plus convaincante. Le *soldat* nous plonge dans un merveilleux de longtemps éprouvé, toujours agissant, qui prend une signification nouvelle. Nous y reconnaissons les affabulations poétiques qui nous ravissent : l'Errant, qu'il soit le Juif ou le soldat, le château sous la montagne, le miroir magique qui ne sait donner de nous qu'une image immobile, le chien conducteur des âmes, au delà de la rivière et des portes de la mort. La religiosité de Saurat s'habille ici d'un symbolisme d'inconscient collectif. Et surtout le disparate est évité. La belle unité de la rêverie humaine sur la mort et sur l'âme éclate de poésie. Je place très haut certaines pages du *Soldat*, et je goûte cette énonciation de conte populaire, cet oubli du style, cette trivialité parfois, qui en rendent l'accès si facile. Une telle honnêteté, un tel dévouement filial devant la « matière d'Occitanie » devait conduire l'auteur à nous parler de sa famille, de son village sans détours, dans la *Veuve*. Ici la vie montagnarde, les superstitions de la forêt, les rites de sorcellerie populaire nous sont livrés sans commentaires. Le témoignage est familial. Les personnages nous sont présentés avec leurs noms et leurs dates. Il est peu de scènes littéraires aussi hallucinées (aucune n'est aussi vraie) que celle-ci qu'il nous présente : une femme accompagne dans un corridor son mari agonisant. Il veut aller mourir dans la *belle* chambre, celle où traditionnellement l'on meurt : « Le pauvre il tombait — et je me portais au devant et il tombait sur moi — et on restait des minutes sans bouger tout morts dans le noir. — Es-tu mort ? — Non, qu'il disait. — Alors je reprenais courage. » A peine si, à la fin de cette rhapsodie folklorique, un spiritualisme plus élaboré reprend ses droits, avec les réponses du fils à la mère.

Je n'en disconviens pas : ce témoignage est d'autant plus émouvant qu'il est donné en occitan. Rien dans la vie de

Denis Saurat ne laissait présager ce retour à ses origines linguistiques. Mais l'intérêt pour le catharisme s'est inséré dans un mouvement de fidélité au pays. Fait curieux : ce n'est pas par le Moyen-Age et sa langue, mais bien par l'univers paysan que notre poète se sent redevenir homme d'Oc. On peut dénoncer un phénomène d'imprégnation des lieux : le catharisme rayonnerait-il obscurément là où il vécut ? La douleur des martyrs habite-elle toujours Montségur ? On peut parler d'une transmission inconsciente des générations : le premier enseignement cathare direct est apporté à Saurat, dans son sommeil, par son grand-père, ce pâtre qui est aussi un personnage surréel : « assis au bord d'un roc — une figure de lumière violette et violente — pleine de paix et de pouvoir ». Mais, je peux le dire pour avoir compulsé lentement les manuscrits de l'*Encaminament*, le plus étrange dans cette aventure poétique, c'est l'aventure linguistique. Loin de généraliser sa langue pour les besoins de l'expression philosophique, au fur et à mesure qu'il écrivait, Saurat l'a localisée. Des termes littéraires ont disparu, les mots du village n'ont cessé de surgir plus nombreux. Et cela sans contact avec le pays, uniquement par remontée de l'enfance aux surfaces de la mémoire. On comprend ainsi pourquoi il ne voulait pas d'abord que l'on traduise cet occitan (*Ac digas pas* a été traduit par le regretté René Lavaud), pourquoi il estime actuellement que sa vocation l'inguistique est inséparable de l'illumination spirituelle.

Ce cas d'espèce, insolite, controversé, dont la trajectoire est loin d'être achevée, est donc à inscrire au capital poétique de la langue d'Oc, et d'elle seule. Dans une précédente chronique nous dessinions deux visages de la poésie occitane contemporaine : celui qui atteint avec J.-S. Pons et Max Rouquette la perfection de ses traits, visage d'évidence, d'instant sacré de l'émotion, illuminé de joie ou douloureusement pétri de solitude ; puis celui qui reflète le siècle, le visage attentif d'un humanisme anxieux. Il faut y ajouter un visage intérieurement éclairé par l'Esprit, religieusement, magiquement, ou poétiquement inspiré, comme l'on voudra, mais inspiré.

ROBERT LAFONT.

LA POESIE

ŒUVRES COMPLETES D'ANTONIN ARTAUD (*Gallimard, T. I*).

Peu d'écrivains, et peut-être peu d'hommes, ont su prendre autant de risques qu'en a pris Artaud, et bien peu, dès les premiers écrits, ont su aussi sûrement ce qu'ils voulaient dire, et s'y tenir. Ce sont ces risques encourus à l'extrême de la sensibilité et de l'intelligence lucide (en cela Artaud prolonge Rimbaud) qui l'ont amené aux rares découvertes que son œuvre apporte dans la poésie, le cinéma, le théâtre vivants. La poésie contemporaine est hantée du visage de ce voyageur terrible, de cet « horrible travailleur » qui suffoquait dans le chant, qui tourmentait le poème jusqu'à l'apparition de l'ossature même, que ses forces lui laissèrent à peine le temps d'entrevoir, sinon d'articuler. Après lui, toute poésie paraît aphone, presque maniérée, aux confins de l'incertitude ou de la compromission ; c'est que de nouvelles exigences, infiniment dialectiques, se sont montrées. Mais marquons bien cette rupture, avec Artaud disparaît à jamais un type de poète, après lui va se faire jour un nouveau type d'homme lié et conditionné par un monde autre. L'acuité poétique s'estompe généralement au profit d'un enseignement plus large. La poésie se veut morale, se situe dans une nécessité historique, nous n'avons pas encore à dire si c'est pour un bien ou pour un mal. Les derniers jours de la carrière d'Artaud sont la preuve et l'annonce de cette rupture : refus du langage organisé, refus de la période au profit du cri, prédominance du rythme, appel au magique, faute de pouvoir nommer autrement le trouble et l'angoisse.

Artaud a disparu comme on disparaît en mer, sa propre légende l'a englouti, une légende montée de toutes pièces par les autres aux fins d'assassinat. Il est, certes, plus commode de considérer Artaud une fois pour toutes comme Artaud le Momo. Mais nous savons que jusqu'au dernier geste il a lutté contre les puissances mauvaises et prodigieusement séduisantes de la concession, de la complicité, contre l'esprit de brevet et l'esprit de démission. « Ça va mal parce que la conscience malade a un intérêt capital à cette heure à ne pas sortir de sa maladie », écrira-t-il à propos de Van Gogh ; ce long cri est déjà perceptible dès les premières œuvres, c'est pourquoi, si nous voulons que « cela aille mieux », il importe de ne pas laisser flétrir l'image et l'œuvre d'Artaud qui, avec une surprenante pureté, dans une unité d'un seul mouvement a révélé les hauts-pouvoirs de l'être.

C'est pourquoi la publication des Œuvres complètes, quelques années seulement après la mort d'Artaud paraît une singulière entreprise, singulièrement menée. Était-il temps de rassembler ces textes ? De cette façon abrupte et sans égard pour l'homme de cette œuvre ? Disons en passant que l'absence criarde d'un Artaud dans la collection des *Poètes d'aujourd'hui*, de Pierre Seghers, nous paraît être une regrettable erreur. Cette lacune, d'ailleurs, ne fait qu'accentuer l'importance d'un seul en regard du grouillement, sinon du bavardage, de beaucoup d'autres.

Une telle présentation aurait remarquablement introduit les œuvres complètes, car il faut tout de même penser que ce livre va être lu, peut-être découvert par certains, que ce livre importe, et que le long silence de la critique au sujet d'Artaud en fait presque un auteur neuf. Il faudrait aussi relever la carence de cette critique pendant le travail difficile de cette publication, pendant les procès, les querelles d'intérêt; ne pas mettre cela au grand jour est-ce servir Artaud ou ses adversaires ?

Dans quelle mesure en outre, cette poésie, cette véhémence sont-elles lisibles ? Et comment va-t-on les prendre ? Dans le charroi littéraire de l'année 1956, quel rapport entre ce livre et *Les Yeux et la Mémoire* par exemple, de l'auteur du *Traité du Style* — Que vient faire cette œuvre poignante, décisive sans hauteur, agressive ? Il était primordial de situer l'homme, de devancer l'œuvre; regrettons que l'éditeur n'ait pas cru bon de le faire explicitement. Jusqu'à ce jour la carrière posthume d'Artaud s'est poursuivie à l'ombre de petites revues, dans des tirages confidentiels, ces textes circulaient entre peu de mains, mais celles-ci connaissaient le message, aimaient Artaud et surtout le respectaient; ces publications n'avaient besoin d'exégèse ni de mise en garde; ce n'est que récemment qu'une édition des lettres à J.-L. Barrault tenta d'établir une bibliographie et une étude, celle-ci se limitant toutefois à l'œuvre théâtrale d'Artaud; quant au numéro spécial de « K », il a permis trop de délires annexes pour demeurer utilisable. Le premier volume des Œuvres complètes paraît, sans témoignage; cette abstraction est-elle juste ? Nous savons en outre que ce n'est pas la littérature qui a entraîné Artaud, ni une fiction solitaire; il aurait été bon de laisser parler ceux qui savent, je pense ici à Roger Blin et quelques autres.

La lecture du sommaire laisse une trompeuse impression de désordre; si l'édition se veut chronologique, pourquoi placer en appendice les poèmes écrits les premiers ? (La Criée, Marseille, 22) et les considérer ainsi comme œuvres secondaires ? Il y a déjà dans ces textes, sur un ton d'emprunt certes, beaucoup de ce qu'Artaud a fini par dire et, remarquons en passant, combien cette œuvre du *Pèse-nerfs* à *Ci-Gît* n'a été qu'une seule poussée vers l'être et sa libération.

Donc, ce premier volume contient les œuvres de 1922 à 1932 jusqu'à la parution d'*Héliogabale* et des textes sur le Théâtre; il s'agit d'une période précise car, en même temps, Artaud menait à terme son aventure surréaliste, dénonçait la légèreté du mouvement après une studieuse collaboration à la Centrale Surréaliste. Le dénouement de cette expérience, si l'on veut tant soit peu expliquer la sortie d'Artaud, mérite qu'on s'y attarde : « Personne n'a jamais compris et les Surréalistes eux-mêmes ne comprennent pas et ne peuvent pas prévoir où leur volonté de révolution les mènera », écrit-il dans le *Bluff Surréaliste*. La Révolution, qui importait tant aux yeux de l'époque, est ainsi définie par Artaud :

« Les forces révolutionnaires d'un Mouvement quelconque sont celles capables de désaxer le fondement actuel des choses, de changer l'angle de réalité ». On lira dans les notes d'Artaud le relevé de la démission surréaliste, et lorsqu'il condamne, c'est sur l'essentiel que porte sa condamnation : « Je parle de leur attitude centrale, écrit-il, de l'exemple de toute leur vie ». Il n'est plus question là de litté-

rature, et cet aspect de la carrière d'Artaud a été suffisamment déterminant pour que nous insistions ici même. Car, professant une vie exemplaire, Artaud a été amené sur la position du dernier poète, peut-être du poète des derniers jours. Son intolérance n'a-t-elle pas été une erreur qui a dressé une contradiction artificielle entre la révolution et le Marxisme ? Le Surréalisme n'a été rejeté par Artaud que dans la mesure où, victime d'une séduction, il s'est démis de ses objectifs profonds qu'Artaud quant à lui, a continué de poursuivre, mais cela à travers une vision réelle du monde, une perception aiguë de la réalité. On lira à cet égard avec émotion les lettres au Docteur Allendy à propos de l'articulation de l'image dans le réel ; il y a là l'aveu difficile à faire entendre que les images ne sont pas les figures d'un ballet littéraire, mais les éléments authentiques d'une mécanique de l'univers ; en fait, il faudrait ouvrir un lexique des images et des signes employés par Artaud, ils se retrouvent et se croisent dans son œuvre comme la répétition d'un thème unique sur un rythme de plus en plus pressant. « Je travaille dans l'unique durée », ainsi s'achève le *Pèse-nerfs*.

Et, lorsque dans une des dernières lettres publiées dans ce volume, Artaud écrit : « Je n'arrive pas à penser » (« le poète danse sous la possession d'une pensée », écrit R. Daumal), sachant bien de quelle pensée il s'agit et que notre monde n'en supporte ni l'épanouissement, ni la marche, l'écho n'apporte-t-il pas un : « Nous n'arrivons pas à penser » ? Cette désolation de la pensée, nous commençons à pouvoir l'expliquer, expliquons de même la crispation d'Artaud.

Et crispation aussi du langage ; il n'y a pas d'égarement, pas de bavardage, mais une force et une véhémence uniques ; elles nous sont connues, ce sont celles des Mystiques.

Il était peut-être dangereux de confier l'exégèse de l'œuvre première d'Artaud à certains trublions, mais n'est-il pas aussi dangereux de laisser partir ce livre à la dérive, sans la protestation liminaire qui s'imposait, sans la mise en garde contre de peu souhaitables dérèglements, sans le sérieux d'une situation d'Artaud ? Important par exemple de souligner combien cette époque 20/30 s'accommodait mieux et plus confortablement d'un Gide, d'un Valéry, ou encore, cédant à l'émerveillement facile et sans méfiance devant le monde moderne, s'accommodait d'un Giraudoux ou d'un Valéry-Larbaud.

En parcourant l'annonce des volumes suivants, nous n'avons lu ni le titre du *Van Gogh* ni celui de *Ci-Gît*, ainsi que de quelques autres textes ; avons-nous mal lu ?

JEAN TODRANI.

LE ROMAN

LA CHUTE, par ALBERT CAMUS (*N.R.F.*, éditeur).

Voilà un livre difficile. Non par son écriture, qui est belle et merveilleusement « française ». Non par les premières impressions qu'il suscite. Celles-ci semblent claires : La « bonne conscience » et singulièrement la bonne conscience « bourgeoise » est un leurre. Derrière ces lignes de défense sociale qui sont l'intelligence, la culture, l'éducation et la référence à ce qu'est le Bien dans l'optique généralement admise, se cachent l'égoïsme, la lâcheté, la menace constante d'une mauvaise haleine morale. Ce qui n'empêche nullement de juger les Autres, et sévèrement. Mais des injonctions d'origine mystérieuse viennent bousculer, anihiler toute tentative d'atteindre à une sorte de confort intérieur, pour autant que le sujet s'examine avec quelque lucidité. En bref, tout se passe comme si l'Homme vivait sous le règne d'une conscience incapable de le gouverner. D'où l'expression de terribles amertumes à propos de la condition humaine, qui ne se dissipent évidemment pas à travers l'issue donnée à ses contradictions par le héros du livre — Jean-Baptiste Clamence : être « juge-pénitent », noyer son péché dans le péché des Autres, se juger et juger à la fois, dans un double délire d'incrimination.

Je passe ici sur les péripéties du récit. Je les suppose connues par sa lecture ou celle des très nombreux compte rendus qui en ont été faits avant que ces lignes ne paraissent.

Mon propos n'est pas non plus de donner une « explication » de *La Chute*. Ce livre est trop riche, trop nuancé pour l'enfermer en quelques phrases succinctes. Le résumé ci-dessus n'en est que le squelette noir. L'ouvrage a aussi sa peau, sa chair, ses viscères, son esprit et son âme. Sa vérité physique n'est pas ce qui me retient le plus. Tout au plus puis-je saluer la virtuosité du bourreau Clamence, qu'il s'exerce sur lui-même ou sur les autres. Mais l'esprit et l'âme du livre m'émeuvent profondément. Camus illumine son triste héros de remarques, d'affirmations où l'homme, sa dignité et même sa grandeur sont exaltés. Clamence n'a rien de satanique, malgré l'extraordinaire habileté de son langage et sa dialectique implacable. Tout au plus est-il un homme du second ordre et déchu, tel qu'il en tombe si facilement des Empyrées artificiels de notre société. Sa déchéance, sa « chute », lui donnent même une apparence de bonheur. Grâce à elles il accède à la différenciation, à l'autonomie mentale, à une solitude qui comporte ses délectations. Une étrange charité fait qu'il peut imaginer avoir gagné la partie. Il a colmaté toutes les issues, même la chrétienne. On pourrait cependant dire que si Clamence échouait, c'est-à-dire échappait à lui-même, ce serait à l'endroit où sa muraille est faible, vers le Christ. Ne pas croire à la possibilité d'un salut terrestre et humain n'est-ce pas en appeler implicitement à un Rédempteur ! Mais Clamence ne va pas jusqu'à Dieu et demeure dans sa « carrière de faux prophète qui crie dans le désert et refuse d'en sortir ». Voilà le dernier jugement qu'il porte sur lui... Car il faut bien

souligner que Camus n'est pas solidaire de Clamence (de nos jours, on accuserait Molière de donner Tartuffe en exemple, on chargerait Shakespeare des crimes de Macbeth). Ce livre, d'apparence désespérée, n'instruit pas, à mon avis, le procès de l'Homme et de l'impossibilité où il se trouve de s'accorder avec sa conscience, mais celui de qui veut monter ce procès là. Des tyrans modernes, entre autres, qui plongent d'abord leurs victimes dans la culpabilité. Des zélateurs d'une conception « absurde » de la vie. Je vois dans Clamence l'ilote ivre de la rigueur morale, bafoué par « le rire lointain » des Dieux. Au-dessus de cette coulée étincelante, éblouissante d'un esprit poussant à sa perfection l'art de se diluer en vapeurs « d'or et en fumée », je vois s'élever la vraie lumière : celle de l'âme, triste mais confiante, lucide mais généreuse, altière mais meurtrie et, qui mieux que jamais, éclaire le mystère d'Albert Camus.

RENÉ MENARD.

CONTES D'ENFER et NOUVELLES IMAGES DE PARIS, par
MARCEL JOUHANDEAU (*Gallimard*).

Les *Contes d'Enfer* nous ramènent à une époque seconde dans l'œuvre de Marcel Jouhandeau — après sa découverte des Pincegrain et les aveux mystiques de *La Jeunesse de Théophile*. L'ambition de l'auteur, à travers ces contes qui laissent leur part au Diable, est apparemment de défier les bons sentiments du jeune homme de Chaminadour. Ils sont, pour une large mesure, une tentative de dépersonnalisation, et le signe d'un désir latent chez Jouhandeau de trancher le cordon ombilical. Les *Contes d'Enfer*, de même que les récits d'*Astaroth*, se situent dans l'orbe du héros inquiétant, porte-parole idéal ou suppôt de son créateur, qu'est *Monsieur Godeau* dans le cycle jouhandélien.

Ximénès Malinjoude, qui ouvre le recueil, parut d'abord au temps du surréalisme. Mais Jouhandeau, bien que séduit par certaines amitiés et le climat de l'époque, ne put jamais tout à fait renoncer à l'objectif du moraliste. De là peut-être, dans ce conte où il se veut libéré de toute contrainte, tramé d'allégories et aux précises descriptions, une part de gratuité. Jouhandeau, ne pouvant conclure, ni faire directement le point dans son être intime, s'élance dans un monde de miroirs déformants. S'il a voulu se délivrer de son propre univers familial par l'intermédiaire de Ximénès — dévoré par une sorte de satanisme à froid — il ne nous en donne ici qu'un tableau volontairement poussé, grotesque et sublimé à la fois. Toutefois, l'authenticité, la beauté singulières du conte subsistent : comme ailleurs dans son œuvre, Jouhandeau tend à créer ici une région absolue, qui est celle du mal. « Absolu » qui défie Dieu avec l'orgueilleuse ambition d'égaliser sa puissance, en s'y mesurant, en y faisant contrepoids. Ximénès Malinjoude ira jusqu'au bout de ses tentations maléfiques et de ses meurtres. Qu'aurait pu tuer Jouhandeau, en 1924, sinon le souvenir d'un jeune homme trop tendre, partagé entre les délices du giron maternel et les pièges de la vie à Paris, dans une période fertile en sortilèges ? Or, par son excès de violence même, sous les traits de Ximénès, l'essai d'évasion de Jouhandeau

échoue : les actes de son héros garderont quelque chose du robot de génie, habilement monté, paré, enluminé, mais privé de vie. Jouhandeau reconnaît quelque part avoir voulu, avec cet écrit, se vider une fois pour toutes de méchanceté et de fiel, et avoir réussi. Ajoutons qu'il liquide là toute tentation freudienne : le mot *libido* n'aura plus désormais qu'un sens très suspect à ses yeux. Il est évident que pour le futur auteur du *Mémorial* et des *Portraits de Famille*, le procès des origines que sous-entend Ximénès ne fut qu'une gageure, un accident plein d'enseignement.

De même que Ximénès, le héros de *Don Juan*, sous l'aspect de M. Godeau, cherche une complicité avec les mondes insolites. Il occupe son âme à célébrer des « mystères terribles », en se déplaçant parmi des faux-semblants et des métamorphoses. Il attend de ses contacts avec l'au-delà, par le truchement d'êtres réels, une évasion et une révélation sans précédent. Il se confesse : « Tout être devant toi, âme et corps, n'est qu'un désert que tu animes de ta voix et peuples de tes mirages ». C'est l'épanouissement du « moi » exalté jusqu'au paroxysme et l'ubiquité. De nouveau, dans *Don Juan*, on assiste à une sorte de combat entre le véritable Jouhandeau et celui qu'il aurait pu être — si le mariage avec Elise et les *Chroniques Maritales* qui s'ensuivirent ne l'avaient ramené au concret, en lui rendant le sentiment du pathétique quotidien. Monsieur Godeau, à travers le conte, se dépouille de sa conscience humaine pour surprendre en soi et autour de soi les plus subtils crépitements de l'Enfer. Nous pressentons son échec secret, qui n'est pas sans grandeur.

Don Juan, en outre, ressuscite la Duchesse d'Opales et du *Jardin de Cordoue*, de même que le fantôme de Patrice, qu'ils ont tous deux aimé à différent titre. L'intervention de la Duchesse, dans l'œuvre de Jouhandeau, sonne un glas prématuré. L'auteur, de tout temps, semble lui avoir voué un amour discutable, surtout compassé et discursif, qui ressemble à de la curiosité. Telle qu'elle apparaît dans les livres dont elle est le prétexte, elle nous échappe au moment même où elle s'exprime et se confie abondamment par des réflexions ou des lettres. Ectoplasme, oripeau fabuleux, Egérie que l'on n'exalte que pour la déjouer (un brin de malice sous cape), elle reste impalpable dans sa majesté superlétatoire et son deuil équivoque de Patrice. De son propre aveu, sa présence transporte l'auteur de *Don Juan* dans un monde irréel. Or, dans la mesure même où Jouhandeau-Godeau cède à l'emprise des symboles en sa société, il devient capable des plus surprenantes architectures de style. Conversations, descriptions — de sentiments ou de paysages — surgissent du vide avec somptuosité. Jouhandeau se campe en metteur en scène peu commun d'un drame qui n'aura pas lieu — ou plutôt n'aura lieu que plus tard, dans sa vie la plus réelle, et amorcé dès son mariage. *Don Juan*, tout comme *Opales* et le *Jardin de Cordoue*, laisse l'abstraction et le goût de la magie dévorer les personnages, tout en gardant sur le lecteur un pouvoir troublant.

Le dernier des *Contes d'Enfer*, les *Funérailles d'Adonis*, nous ramène heureusement à la réalité, mais quelque peu transcendée. Ici, Jouhandeau assiste au merveilleux en simple spectateur, prompt à en pénétrer les dessous. Il suit alerté le développement d'une passion illicite chez un vieux baron, et le transfigure en y ajoutant une noblesse qui tient à son optique propre. Grâce à une objectivité relative, le conteur des *Funérailles d'Adonis* préserve la part de

jugement moral et, si l'on veut, sa personnalité véritable. Les vingt-cinq pages de ce dernier récit — dont on peut aimer ou ne pas aimer le symbolisme d'une frémissante intensité — atteignent à la perfection dans l'art jouhandélien : elles sont l'apothéose d'une passion, magnifiée par la rigueur de sa pratique chez celui qui l'éprouve, et la beauté du style par l'écrivain qui la relate.

Avec les *Nouvelles Images de Paris*, nous quittons ces hauteurs périlleuses. Voici, plus proche de nous, le reporter de qualité à qui nous devons déjà de nombreux croquis parisiens et les « short stories » d'*Un Monde*. Mais fi, pour ce Jouhandeau-là, de donner une synthèse des petits drames de la rue qu'il surprend, de conclure. C'est la « minute de vérité » des êtres qu'il se plaît à exalter, d'un trait lumineux, pour refermer vite son calepin et courir à un autre prodige. Jouhandeau est un noteur (j'allais écrire *moteur*) inlassable. D'un geste entrevu, d'une parole, de la rencontre d'une clocharde dans la cour du Louvre, d'une visite à son marchand de vins, il compose une espèce de bref poème, dont nous tirons nous-même la conclusion. Une grande économie de moyens. La flèche du regard qui part et vise juste. Rien ne tient là, ensuite, que par le fameux éclairage de Jouhandeau, lequel tout d'un coup touche notre cœur, nous humanise par correspondance, en restituant son prix à la mission du piéton.

Non, ce Jouhandeau rapide et ému n'a pas fini de nous surprendre. Il suffit de lire ses *Remarques sur les Visages*, en conclusion, pour s'en persuader : il en détecte avec délices le pathétique et la gloire secrète. Il reste, par toutes ses fibres, rattaché à la personne humaine. Dans ces « Remarques », on salue surtout une ferveur du regard qui ne saurait mentir sur la chaleur de l'inspiration.

HENRI RODE.

L'HOMME QUI HERITAIT D'UN MEURTRE, par EMILE DANOËN (Flammarion).

Le nouveau livre d'Emile Danoën, qui semble d'abord s'engager dans les voies rassurantes du roman policier a, en fait, de plus hautes ambitions, et ces ambitions sont amplement satisfaites.

En effet, nous savons très vite qui est l'assassin de Josette Ludovic, jeune vendeuse aux mœurs légères et aux fréquentations douteuses. Cependant, les soupçons se portent automatiquement sur Michel Bouvard, un fiancé qu'elle trompait, plutôt que sur les mauvais garçons avec lesquels elle a passé sa dernière soirée.

Cela ne nous empêche pas de nous intéresser vivement à la poursuite qui est menée dans un excellent mouvement, avec des rebondissements bien amenés et vraisemblables. Mais le vrai sujet n'est pas là. Ou plutôt, il y a deux vrais sujets. Danoën a fait de Michel Bouvard un personnage très pur, presque puritain, vaincu d'avance par un destin trop lourd. Son père a assassiné sa mère et il est, depuis son enfance, poursuivi, contaminé par ce crime. C'est là le premier sujet. Le second, c'est après la mort de sa fiancée, sa lutte contre des forces sociales déchaînées contre lui et concrè-

tisées par la police. Double fatalité intérieure et extérieure qui l'empêchera de se réadapter à la vie, tout danger écarté. Il essaiera d'abord de fuir. Il cherche à s'embarquer à Marseille et c'est dans ce port décrit avec un réalisme et un pathétique saisissants, la quête désespérée d'une embauche qui lui assurerait la liberté. Mais il est arrêté et se trouve aux prises avec l'ennemi extérieur : les policiers. Avec une bonne foi maladroite, il s'enferme dans les inevitables mensonges des innocents.

L'auteur se livre alors à une critique très serrée, mais non sans nuances, des mœurs des inspecteurs et des commissaires. Il leur faut (et c'est souvent légitime) arracher à tout prix des aveux. D'où certains excès qui aboutissent parfois à de faux aveux. Michel, victime-née, serait condamné après les interrogatoires interminables menés dans des conditions physiques épuisantes, si le véritable assassin ne se découvrait finalement, en prenant la fuite lors de la reconstitution du crime. Michel, innocenté par la loi, ne l'est pas selon son destin. Il ne peut se délivrer du crime qui pèse sur lui. Puisque le monde ne veut pas reconnaître son innocence profonde, il se réfugiera dans l'innocence des aliénés.

Tel est le beau thème traité par Danoën avec une force et une émotion qui n'excluent nullement l'art du conteur réaliste et du satiriste à l'égard d'une justice qu'on voudrait plus sereine.

FRANCINE BÉRIS.

LITTÉRATURE

ESSAI SUR LE COMIQUE DE PLAUTE, par BARTHÉLEMY-A. TALADOIRE (*Les Editions de l'Imprimerie Nationale de Monaco*).

Plaute, dans ses prologues, annonçait aux spectateurs, le sujet et le genre traités. Peut-être convient-il ici de prévenir le lecteur qu'il s'agit d'une thèse. C'est lui garantir l'abondance et la valeur de l'information, le caractère exhaustif des lectures et des analyses, lui faire redouter aussi l'étendue et l'austérité de l'exposé. Rassurons-le : Taladoire a, certes, joué et bien joué le jeu, lu tout ce qui se devait et se pouvait, mais sans jamais oublier qu'il jouait un jeu et à propos de jeux. (De là sans doute le caractère « enjoué » du livre, le parti-pris de parler plaisamment de choses plaisantes, non pour amuser — gratuitement — le lecteur ou le scandaliser, mais par souci de garder toujours le juste ton et d'éviter tout désaccord entre la forme et le fond). Erudit, il n'oublie jamais — et c'est là la véritable attitude scientifique — les limites de sa science et, pour contrôler les hypothèses des philologues, use de toutes les ressources d'une intelligence toujours en éveil et du sens — plus rare — des réalités théâtrales.

Plaute demeure toujours au premier plan et c'est lui qu'a lu et relu Taladoire, en critique dramatique plutôt que littéraire, en praticien du théâtre plus qu'en critique. Nombreuses sont les références aux procédés, aux techniques du théâtre médiéval, classique, populaire, du mélodrame, des essais d'avant-garde, du cinéma ; plus nombreuses celles qui, non indiquées, se devinent à chaque ligne et qui redonnent à tel artifice de mise en scène, à tel jeu, à telle mimique sa juste portée. Et cela qui n'avait jamais été fait — du moins avec cette continuité et cette rigueur, renouvelle — en profondeur — la plupart des questions.

Comment apparaît sous ce jour nouveau, l'œuvre de Plaute ? Estimant à son juste prix le rôle du public, mieux vaudrait dire sa collaboration à ces spectacles montés à son seul usage, Taladoire nous montre une foule moins ignorante, moins rustre qu'on ne le dit d'ordinaire, sur la foi de propos vengeurs et désabusés de Térence. En fait, elle avait derrière elle une longue tradition de chants fescennins, d'atellanes, de théâtre « folklorique », et avec la culture grecque des contacts beaucoup plus anciens que l'invasion — alors récente — de l'hellénisme à Rome. Ceci explique les allusions nombreuses de Plaute à des usages, des croyances, des modes, voire des modèles grecs.

Pour ce public qui veut rire, (qui ignore le recueillement dévot et la bonne volonté d'une salle française s'appêtant à entendre jouer du Molière) dans un cadre matériellement pauvre (et différent du grec) sans installations permanentes, devant des décors réduits au minimum, sans les costumes éclatants ou les déguisements burlesques qu'utilisait un Aristophane, privé par la censure muette mais vigilante de la caste aristocratique des ressources de la satire politique aristophanesque, Plaute (acteur, directeur de troupe, ou artisan de la scène ?), homme de théâtre, placé entre la tentation de la pièce « bien faite », à la grecque et celle de la farce à l'italienne, donnera une œuvre très variée qui va de la tragi-comédie d'Amphitryon à ce chef-d'œuvre de la comédie d'intrigue que sont les Ménéchmes ou à des farces débridées comme l'Epidicus ou la Mostel-

laria. Taladoire montre qu'il est vain, ignorant les modèles grecs, de définir une « contaminatio » que chaque critique conçoit à sa façon et prétend découvrir chacun, dans des parties différentes de l'œuvre. Mieux vaut constater avec lui que Plaute était contraint par son public d'adapter largement et non de traduire, que son théâtre, comparé à celui de Térence, plus classique et, partant, plus proche des modèles néo-attiques, rend un son plus populaire, plus libre, plus original et plus latin.

Sans doute est-il aujourd'hui de mode de nier le génie latin ou de le rabaisser au profit d'autres, prestigieux à juste titre comme le grec ou si l'on veut, l'étrusque ou pratiquement inexistant et imaginé de toute pièce comme le celtique. Certains éloges conventionnels ou « orientés » de l'Italie antique appelaient peut-être cette réaction. Un des principaux mérites de Taladoire est d'avoir rendu quelques-uns de ses traits les plus authentiques à la latinité. L'un est précisément le goût, le besoin de rire : la fameuse gravitas romaine sera exaltée, surtout à partir d'Auguste. A la belle époque de la République elle trouvait une détente nécessaire (les sociologues diraient qu'elle se retrempait, se revalorisait) dans la saturnale ou la comédie.

Cet amour du rire, Plaute va le satisfaire en pratiquant cet art romain de s'emparer d'une forme étrangère : ici la comédie néo-attique, pour la naturaliser et y introduire les éléments traditionnels que sont la farce et le chant.

Il y développera aussi ces procédés bien romains, ceux mêmes qui donnent son caractère propre à ces réussites du génie latin que sont l'éloquence et le droit : le recours au geste, à la mimique, en un mot, *l'action*.

Et son comique ne repose-t-il pas sur une conception essentiellement romaine de l'homme, que nous appellerions volontiers rhétorique (la rhétorique a été pour Rome plus qu'une rhétorique, un art de vivre, de gouverner, de penser), une conception qui, excluant tout ce qui en nous peut échapper à la conscience claire et au bon sens, partage l'humanité en un certain nombre de types bien définis, cohérents et sans surprise ? Conception qui n'a plus cours en littérature et en philosophie, mais qui règne toujours dans la vie politique ou judiciaire : là, les hommes d'Etat recherchent leur profit personnel ou le bien du pays, les assassins, la vengeance ou l'argent. A Rome, même la peinture des sentiments personnels se faisaient à l'intérieur de ces cadres pré-établis. Qu'on lise cette correspondance de Cicéron considérée par une critique scolaire et optimiste comme un document psychologique de premier ordre. Cicéron y décrit exactement les sentiments que doit éprouver un homme dans sa situation, ceux qu'il prêterait à n'importe lequel de ses clients. C'est seulement dans la poésie et l'histoire que la littérature latine échappe parfois à cette empreinte de la rhétorique.

Mais ce qui nous paraît — littéralement — un défaut devient un avantage dans le comique. Aujourd'hui encore on ne peut écrire de vaudeville, ou de comédie populaire sans recourir à cette humanité traditionnelle. Les professeurs de Pagnol doivent beaucoup plus à la tradition des pédants qu'à l'observation (ou à l'introspection). De même le docteur Knock. Plaute ne s'est jamais préoccupé de sonder le cœur humain. Il faudrait beaucoup de mauvaise foi pour jouer avec lui le jeu qui fait de tout grand écrivain un grand psychologue. Comme le dit non sans courage, Taladoire, il ne cherche pas à faire vrai mais à faire drôle. Les types qu'il met en scène ne

s'individualisent pas par un trait original, une contradiction intime, mais simplement par le dosage de leurs qualités traditionnelles, qu'exige la conduite de l'intrigue.

Ces intrigues, Taladoire en étudie la structure et le mouvement dans des analyses faites dans un esprit essentiellement « technique » et qu'auront à méditer tous les futurs adaptateurs de Plaute, car Taladoire relève non seulement les quelques « erreurs » du comique latin, mais montre quels développements, quelles longueurs, quelles redites ont pu lui imposer le goût du public.

Habile stratège dans la conduite de ses pièces, Plaute utilise en grand tacticien toutes les situations qu'il se crée. Dans la partie la plus « universitaire » de son livre (bien que conservant son attitude de critique « technicien »), Taladoire a relevé et classé tous les procédés du comique de Plaute. Signalons au passage qu'il redresse une erreur faite trop souvent : Plaute n'est pas un auteur grossier ou obscène, pas davantage en tout cas que le « distingué » Térence. L'impression d'ensemble est celle d'une prodigieuse richesse. C'est une première définition quantitative — de la verve de Plaute. Taladoire en montre ensuite le caractère organique. Tous ces procédés : jeux de scène, de mots, allitérations, créations verbales se fondent en un seul mouvement, en un texte véritablement dramatique, car il entraîne et soutient ses acteurs.

Un mouvement qui n'est pas seulement action et verbe, mais aussi musique et chant. Dans une des parties les plus neuves du livre, malgré notre ignorance de bien des points de la métrique et de l'instrumentation antiques, Taladoire montre comment le schéma métrique « colle » aux « mouvements » précédemment dégagés par une analyse purement dramatique (Taladoire souligne en effet qu'il faut diviser les comédies de Plaute en leurs mouvements dramatiques essentiels. La division — mécanique — en actes était dangereuse devant le public dont il fallait soutenir l'intérêt. Ceux qui ont assisté à la représentation de « L'Avare » donnée par le T.N.P. ont constaté que le mérite essentiel en était peut-être la suppression des entractes : la pièce y gagnait beaucoup en vivacité). Il y a « une union étroite et constante entre les variations du rythme et les accidents de l'affabulation », l'essentiel étant le changement, l'opposition entre les mètres et non leur nature. Ce qui rejoint les vues des linguistes sur la versification française, celle de Grammont notamment qui a montré comment La Fontaine par exemple, souligne l'articulation du récit ou les vers essentiels par un changement rythmique, plus important que la structure propre du vers.

Parvenu au terme de l'ouvrage, le lecteur en comprend mieux le plan : traitant du comique de Plaute, Taladoire semble en étudier tout autant le système dramatique. C'est que le comique, comique d'intrigue ou de farce naît chez lui de la conduite des événements ou plutôt que ceux-ci s'ordonnent suivant les lois de l'univers comique, un univers qui ne copie pas le réel, mais qui a son rythme et sa vie propres. En les dégagant, Taladoire a su retrouver et définir le génie de l'auteur qui l'a créé et du peuple pour qui et, avec qui, il l'a créé, génie véritable qui n'a connu à Rome aucun imitateur et aucun successeur, mais qui a fortement marqué toute la tradition comique. C'est pourquoi, Taladoire, en l'étudiant, a non seulement écrit un important chapitre de l'histoire littéraire de Rome, mais un pénétrant essai sur le Comique.

JEAN STÉFANINI.

LA PHILOSOPHIE

DESCARTES, L'HOMME ET L'ŒUVRE, par FERDINAND ALQUIÉ
(Hatier-Boivin).

M. Alquié publie un livre sur Descartes, dans une collection dont la formule générale est « l'homme et l'œuvre ». Si les livres sur Descartes sont nombreux, ceux de M. Alquié se distinguent déjà parce qu'ils ne nous montrent pas seulement dans Descartes une œuvre qu'il faut comprendre, mais une conception de la philosophie qu'il faut conserver, une pensée qui exprime l'essence même de la métaphysique. M. Alquié fit paraître en 1950 une thèse extrêmement importante, « la découverte métaphysique de l'homme chez Descartes » (P. U. F.) ; M. Guerault, en 1953, publia son « Descartes selon l'ordre des raisons » (Aubier) : ainsi nous disposons récemment de deux interprétations très différentes, qui renouvellent les études cartésiennes. Dans son nouveau livre, M. Alquié reprend certains points de sa thèse, mais dans un autre esprit et dans un autre but ; marquons ces points originaux qui distinguent l'interprétation de M. Alquié. Selon lui, d'abord, il n'y a pas un ordre cartésien, mais deux, qui sont complémentaires : un ordre du système et un ordre du temps, un ordre des raisons et un ordre de l'histoire, un ordre des réalités et un ordre d'apparition de ces mêmes réalités. L'infini est premier par rapport au fini, mais il n'en apparaît pas moins après le fini ; « le cogito, qui est premier dans l'ordre de la connaissance, et doit à ce titre être toujours repris, révèle que Dieu est premier dans l'ordre de l'Être, et que la pensée s'y doit subordonner ». D'autre part, M. Alquié attache une importance immense à l'idée cartésienne d'une création des vérités éternelles : que les vérités elles-mêmes soient créées librement par Dieu, signifie qu'elles sont épuisables, compréhensibles en soi, justiciables d'une analyse limitée, bref que la pensée les dépasse et saisit leur aspect de contingence, mais aussi que l'Être est ailleurs, en un Dieu créateur, c'est-à-dire dans un fondement auquel la pensée se subordonne à son tour : première dans l'ordre de la connaissance et seconde dans l'ordre de l'Être, telle est toujours la pensée, qui dès lors manifeste dans sa nature même la distinction des deux ordres. C'est cette nature de la pensée que le doute et le cogito signifient encore ; et parmi les pages les plus belles de son livre, il faut compter celles où M. Alquié fait l'analyse des deux premières méditations, et surtout montre d'une manière indiscutable l'évolution du cogito depuis le Discours de la Méthode jusqu'aux Méditations. Enfin, M. Alquié insiste sur la nécessité de distinguer deux sens du mot « idée » chez Descartes, puisque l'âme et Dieu ne peuvent pas être des idées au même sens que le triangle ou l'étendue : celles-ci sont des représentations par rapport auxquelles la pensée reste première, celles-là, de véritables présences, qui témoignent de l'Être comme d'un autre ordre dans lequel la pensée est seconde.

Mais quel est le but de M. Alquié, écrivant ce livre « l'homme et l'œuvre » ? Il montre la personnalité de Descartes et explique son œuvre. Mais l'unité de l'homme et de l'œuvre est ici plus profonde : elle réside dans une certaine *activité*. M. Alquié, d'un bout à l'autre de son livre, nous présente l'étonnante activité de Descartes, et fait l'histoire de cette activité. Activité scientifique et

activité philosophique chez un même homme : comment Descartes mène les deux, passe de l'une à l'autre, découvre la seconde au-delà de la première, quelle surprise et quels changements entraîne cette découverte, voilà le sujet du livre. On voit bien que, pour M. Alquié, Descartes est un cas exemplaire, comme un cas d'essence où l'on saisit le principe même de la métaphysique, parce qu'on y trouve d'abord le juste rapport vécu de la science et de la philosophie comme activités humaines. Descartes commence par être homme de sciences, son rêve est celui d'une science universelle et d'une technique assurée ; c'est la certitude mathématique qu'il veut étendre à toutes les sciences, si bien que, pour servir de fondement, il compte moins sur la métaphysique que sur une méthode de type mathématique. Ce point de vue des *Regulae* reste l'essentiel du Discours de la Méthode : dans des pages très profondes, M. Alquié montre que le doute et le cogito du Discours diffèrent du doute et du cogito des Méditations, parce qu'ils sont d'ordre encore scientifique, plus que métaphysique. Mais justement, comment se fera le passage du Discours aux Méditations ? Son projet d'une science universelle et certaine, Descartes en voyait bien la condition originale : la Nature, système spatial, actuel et mécanique, était privée de son épaisseur, de ses virtualités, de ses qualités, de sa spontanéité. En ce sens la Nature n'est pas Être, le monde est une fable. Mais « on ne saurait priver le monde d'être sans découvrir ailleurs cet être dont l'évidence est première en tout esprit ». Si la Nature n'est pas être, l'Être n'est pas nature, n'est pas scientifiquement compris, mais doit être philosophiquement conçu, comme distinct de tout objet, de toute essence, de tout mécanisme objectif. C'est ainsi que Descartes est amené à l'idée d'un fondement métaphysique, fondement de la science, mais à condition de sortir de la science : la nature sera subordonnée au cogito, et celui-ci, subordonné à Dieu, dont il tient l'être. Et quand la science réclamait un fondement, elle ne pouvait pas s'attendre aux conséquences qui découlent maintenant du fondement que la métaphysique lui donne : car le point de vue de l'être est réintroduit, comme on le voit, dans les Principes et dans les dernières œuvres, avec la théorie d'une substance matérielle irréductible au simple attribut, d'un être matériel distinct de l'idée. Le monde retrouve une substantialité : ce n'est plus, comme on s'y attendait, la science certaine qui se trouve fondée dans la mesure où la nature n'a pas d'être, mais c'est l'être du monde, au contraire, qui se retrouve fondé dans la mesure où il n'est pas justiciable d'une connaissance scientifique certaine. L'opération du fondement réintroduit le sensible, et le probable, et le sentiment : ce qui a changé le plus profondément, au début et à la fin de l'œuvre de Descartes, c'est l'idée même de science.

On voit bien quelle conception de la philosophie comme activité se dégage du livre de M. Alquié. L'auteur l'avait exposée ailleurs (« Nostalgie de l'Être », P.U.F.), mais pour la première fois, il l'envisage ici dans l'histoire détaillée d'un cas particulier. Il semble que selon M. Alquié l'activité philosophique ait trois caractères principaux, où se reconnaît Descartes : 1^o D'abord on ne naît pas philosophe, les philosophes ne se reproduisent pas. Le philosophe « découvre la philosophie par un mouvement propre, qui l'amène à rompre avec les habitudes de son entourage, les leçons de ses maîtres, les traditions de sa famille, son pays, le monde objectif lui-même ». 2^o Ce avec quoi la philosophie rompt, c'est aussi ce par rapport à quoi elle se constitue nécessairement, ce sans quoi elle n'est pas philosophie : notamment l'état de la science à un

moment. C'est la science, d'une certaine manière, qui appelle la philosophie, mais la philosophie lui donne tout autre chose que ce qu'elle attendait, parce qu'elle lui assigne une « place ». En ce sens la philosophie est toujours surprenante : elle ne naît pas seulement de l'étonnement, mais conduit par ses résultats à d'autres étonnements. Sa grandeur est de donner autre chose que ce qu'on lui demandait du dehors : jamais elle ne sert à justifier. « Le propre de la démarche philosophique..., c'est qu'on ne sait pas où elle mène ». 3^e La philosophie n'est donc pas système, puisqu'inséparable d'une démarche subjective : elle est métaphysique à proprement parler. Et l'on voit que la métaphysique est histoire, ordre historique — mais en quel sens ? Elle n'est en rien réductible à la psychologie du philosophe, et pas davantage à une histoire qui la déterminerait. Elle est, au contraire, rupture avec l'histoire, mais cette rupture elle-même a son histoire, qui est, à différents degrés, celle d'un esprit et celle de l'esprit. Comment l'esprit se découvre supérieur aux objets déterminés et aux vérités positives, et comment il découvre l'Etre comme supérieur à lui, tel est le mouvement temporel toujours repris qui constitue la métaphysique.

GILLES DELEUZE.

DE PYTHAGORE AUX APOTRES (Essai sur la Conversion du Monde Romain), par JÉRÔME CARCOPINO (*Flammarion*).

On peut ne pas accepter à la lettre les enseignements que Jérôme Carcopino tire de ses travaux, ne pas toujours le suivre dans ses déductions, on aurait mauvaise grâce, par contre à ne pas souligner sa haute conscience d'historien, telle parfois que son œuvre finit par plier sous le poids d'une trop méticuleuse érudition. Mais le danger de cette surcharge s'efface vite devant la constante volonté du savant de briser le cadre d'une historicité étriquée pour gagner les hauteurs de l'universel et de l'éternel.

Faisant suite à *La Basilique Pythagoricienne de la Porte Majeure* où déjà Carcopino s'efforçait de situer le confluent des pensées grecque, orientale et chrétienne à l'aurore du christianisme, *De Pythagore aux Apôtres* se propose un but semblable, mais à partir de témoignages différents, en l'espèce, des fresques découvertes à Rome dans plusieurs tombeaux de chrétiens dissidents des II^e et III^e siècles, les uns situés le long du Viale Manzoni, non loin de la Porte Majeure, les autres, aux Catacombes de Saint Sébastien, sur la Voie Appienne. Il ne s'agit plus ici de disciples de Pythagore plus ou moins christianisés, mais d'adeptes de sectes gnostiques : Maasséniens et Innocentii.

On sait que la gnose, une des toutes premières hérésies chrétiennes née de la rencontre au sein du christianisme de croyances sémitiques et grecques, eut son apogée à Rome à l'époque des Sévère et que malgré les liens qui l'unissaient au dogme chrétien, elle fut impitoyablement combattue par la Grande Eglise, laquelle n'admettait pas plus le mariage de la métaphysique et de la révélation divine que l'adjonction de mythes païens aux mystères sacrés. Pourtant, à l'époque de la persécution de Valérien, la dernière, mais la plus cruelle qu'eurent à connaître les chrétiens — ceux de la vraie foi — les horreurs commises semblent susciter un désir de rapprochement. Il résulte même, de travaux récents, que pour

garantir des persécuteurs les dépouilles des apôtres, Pierre et Paul, les membres de la Grande Eglise n'hésitèrent pas à transférer celles-ci dans des cimetières gnostiques, qui demeuraient à l'abri des tracasseries de la police impériale.

Cette marque de confiance de la part des frères ennemis, le courage de ces derniers devant l'épreuve, leur fermeté à confesser leur foi ne furent pas sans impressionner les sectaires qui abjurèrent pour la plupart leur hérésie.

Jérôme Carcopino, reprenant l'expression de Tertullien : « sanguis martyrum, semen Christianorum » voit là comme une sorte de miracle auquel le Christianisme doit d'avoir forcé les ultimes bastions de la pensée antique.

Que cette conclusion demeure sujette à caution du fait que déjà le monde païen se trouvait en état de réceptivité chrétienne dès l'avènement du Christianisme (épanouissement de la morale stoïcienne, éclosion du néo-platonisme), que la conversion du monde romain semble résulter moins d'une rupture que d'une symbiose, tout cela n'enlève rien aux qualités intrinsèques de ce livre, à son exubérante documentation, à ses passionnantes hypothèses et, ce qui ne gâte rien, à son ton tout imprégné d'une rare chaleur humaine.

Un livre savant certes, mais aussi un livre de sagesse, un livre « à hauteur d'homme ».

PAUL CHAULOT.

EL HOMBRE Y LO DIVINO, (L'HOMME ET LE DIVIN), par MARIA ZEMBRANO (*Mexico. Fondo de Cultura Economica*).

La mort prématurée d'Ortega y Gasset, à qui, à la différence d'Ors, il restait tant encore à dire, permet de commencer à mesurer sa grandeur, mais il laisse derrière lui une pléiade admirable de disciples et combien presque tous personnels et originaux ! On ne peut ranger parmi eux Xavier Zubiri si peu connu, hélas, hors d'Espagne et sur qui Heidegger, goûté à Madrid bien avant de l'être à Paris, a si profondément influé, mais parmi ceux qui prolongent la pensée proprement philosophique d'Ortega, quelques-uns comme Julian Marias, Paulino Garagori, Ferrater Mora, Maria Zembrano, le docteur Roí Carballo, n'ont pas fini de profondément nous intéresser. Aussi avons-nous accueilli avec une joie reconfortante, au lendemain même de la mort d'Ortega, le livre que vient de publier à Mexico sous le titre « L'homme et le divin » (*El hombre y lo divino*), Maria Zembrano, déjà illustre, et qui s'affirme avec éclat dans cette suite d'études d'une richesse, d'une densité, d'une concision effarantes.

En lisant ce livre, le critique européen sera bien empêché de l'affubler d'une étiquette. On ne peut pas parler d'existentialisme. Julian Marias a fort bien montré qu'à part Unamuno il n'y a pas d'existentialisme espagnol mais parfois on y songe. On ne peut pas non plus se référer à ce platonisme ou plutôt ce néo-platonisme christianisant qui tend à renaître un peu partout en Occident, d'Oxford, de Zurich et de Florence à Salamanque et à Lyon et, par Plotin, il arrive qu'on rejoigne Bergson, bien que la mode en soit passée même en Espagne.

Maria Zambrano tient qu'il est interdit à l'homme moderne, qui, dans le projet de sa vie, inclut bien rarement ou bien si superficiellement d'ordinaire le divin, de comprendre ces temps lointains où le sacré « informait » en quelque sorte la vie humaine.

Elle essaye hardiment de retrouver les routes perdues et de s'arrêter à quelques-unes des stations de l'esprit dans son commerce avec le divin et elle nous accompagne ainsi des premières mythologies et des philosophes grecs à Hegel qui s'émancipe du divin en se l'incorporant, à Karl Marx, héritier aventureux de Hegel qui le situe dans l'évolution de l'histoire jusque par delà le communisme. Un marxiste apparaît à Maria Zambrano comme possédé par un enthousiasme mystique qui le fait communier au devenir d'un dieu nouveau, d'une divinité qui est en train de se faire. Elle note quelque chose de semblable dans Auguste Comte et dans Nietzsche. La philosophie occidentale, aux yeux de Maria Zambrano comme à ceux d'Ortega y Gasset est consubstantielle depuis Descartes à un « futurisme » invincible. Avec Kierkegaard et certains aspects de l'existentialisme actuel, le cercle se referme et l'homme occidental retourne à sa préhistoire intellectuelle. Le christianisme se révèle tout ensemble comme nécessaire et impossible. Le délire humain (le vocable n'est pas péjoratif) s'exalte en une supplication angoissée mais adressée au futur « Permettez-moi, Seigneur, d'apercevoir Votre Visage ». Tout au long d'une si prodigieuse odyssée l'homme se sent sous une stricte surveillance, poursuivi implacablement par Quelqu'un.

De brillants essais pourraient être détachés de ce livre. Quelques-uns sont admirables, celui sur la tragédie antique, considéré comme une liturgie pieuse, cet autre sur la contemplation des ruines qui eut ravi Eugénio d'Ors, sur l'amour qui naît pour la première fois dans les cosmogonies antiques, sur l'envie en qui elle discerne l'enfer terrestre, sur l'éternel projet qu'a l'homme enfin de se déifier. Peut-être Maria Zambrano cède-t-elle parfois à une virtuosité intellectuelle trop sûre d'elle-même et qui, malgré les points de vue très différents qui sont les siens, fait songer aux danses dialectiques prestigieuses et vaines d'un Louis Lavelle. On ne peut pas, ça et là, se défendre de penser à la facticité de ce Jeu des Perles de Verre si énigmatiquement décrit par Hermann Hesse.

On s'en éloigne heureusement vite. Combien belles sont les pages terminales où l'on retrouve les grands thèmes platoniciens de Saint Grégoire de Nysse. Ce n'est pas forcer le sens de l'analyse qu'esquisse Maria Zambrano de la nostalgie humaine des Paradis que d'y découvrir une voie parallèle au chemin par lequel le grand mystique Cappadocien prétend nous guider. Après avoir traversé l'apathie stoïcienne, nous être débarrassé des opaques tuniques de peau et des ignominieuses ceintures de feuilles de figuiers nous retrouvons notre nudité originelle et notre condition primitive et libre de fils de Dieu.

Plus aucune honte ne nous paralyse, nous ne fuyons plus le regard de Dieu. L'heure de la liberté est venue. La philosophie, selon Maria Zambrano, au moment de sa plus haute perfection, s'évade de ses limites. Le projet que l'homme a de se faire, de se réaliser, de s'accomplir librement s'exaspère jusqu'au désir d'être entièrement. « Être entièrement, être totalement : c'est-à-dire, ainsi achève Maria Zambrano son beau livre, être simple créature, être simplement fils de Dieu ».

CH. SALLEFRANQUE.

LES ARTS

LE MONDE DES EGYPTIENS, par WALTER WOLF (Ed. Corr  a).

REGARDS SUR L'EGYPTE, texte de JEAN DORESSE, photographies de ROGER VIOLLET (Ed. Braun).

EGYPTE, texte de CLAUDE AVELINE, photographies d'A. RACCAH (*Albums des Guides Bleus*, Hachette).

Malgré tant de beaux livres publiés ces dernières années sur l'Égypte, nous éprouvons toujours le même intérêt, la même fascination à en feuilletant de nouveaux ; car, si diverses que soient leurs conceptions, et si différents les moyens employés, nous sommes toujours saisis par la même grandeur. La collection « Grandes Civilisations de l'Antiquité », en cours de publication, part d'une idée attachante : donner une vue synthétique, non pas seulement de l'histoire, ou des arts, ou des religions, mais d'une civilisation toute entière, d'un monde. Le monde des Hittites, le monde des   gyptiens. L'ouvrage de Margarete Riemschneider sur les Hittites traitait d'un sujet neuf, ou presque, où tout était à apprendre. Celui de Walter Wolf est un tour de force. L   où tout a été dit, le savant allemand fait tout comprendre. Laissant délibérément de côté la stricte analyse, c'est à la vraie mesure du génie égyptien qu'il sait nous élever. Dès les premières pages, il insiste, non pas seulement sur l'isolement géographique, mais sur les différences entre les nomades des déserts de Haute-Égypte et les paysans sédentaires de la Basse-Égypte, et il démontre que cette opposition est la clef de la politique intérieure des pharaons. De même que la périodicité des saisons sèches et des inondations, si impérieuse et si nécessaire au pays, est probablement la cause du sentiment religieux, dominant, de la mort et de la résurrection. Claude Aveline, dans son texte édité par Hachette   crit : « Ainsi, exception faite pour le temps d'Am  nophis IV — Akhénaton — une vingtaine d'années en trois mille — un pays uniquement conduit par des dieux incarnés et par leurs prêtres, n'eut d'autre obsession que la tombe et le temple, la mort et l'immortalité ». Cependant le monde égyptien, contrairement aux apparences, ne fut jamais figé. Walter Wolf nous fait toucher toute une évolution des institutions et des m  eurs. Sous l'Ancien Empire, la nature divine de la personne du pharaon procédait de la foi vivante du peuple, mais ce roi-dieu s'humanisa jusqu'à devenir le représentant de la nation. Les différences de traitement dans l'au-delà furent d'abord dues à la naissance, puis à la faveur royale ; quand les prêtres enseignèrent le jugement du Tribunal des défunts, la seule valeur morale de l'homme entra en ligne de compte, mais on finit par tomber dans la magie, qui offre le moyen de tromper les juges, ou de les contraindre. Le livre de Wolf est remarquable, d'autant plus qu'historien, il ne se laisse jamais tenter par le pittoresque de l'histoire, restant ainsi constamment maître de son sujet et de sa démarche : nous livrer la *substance* de l'Égypte antique, au profond des causes et des effets.

Les photographies de Roger Viollet mettent immédiatement en présence de cette grandiose harmonie entre le colossal de l'échelle

naturelle et celui des monuments égyptiens. Ses images ont toujours un champ vaste et noble, où la lumière souligne l'importance de la matière. Jean Dorese, dans la préface à l'album des éditions Braun, montre comment, malgré les fossés profonds qui séparent les périodes de son histoire, l'Égypte a trouvé sa puissance de création dans sa fidélité au passé, dans le poids de sa tradition, et comment, éteintes avec sa religion, sans laisser d'héritiers, ses meilleures forces sont passées à la religion nouvelle. Cette vérité passe trop souvent inaperçue : les formes artistiques de l'Égypte ont fini par s'industrialiser et se confondre dans le répertoire gréco-romain, sa religion tomber au rang d'une superstition ; c'est sa spiritualité la plus ancienne, la plus profonde, qui constitua peut-être le ferment du christianisme des ermites et des monastères du désert. « Saint Ambroise lui-même, écrit Jean Dorese, répète avec précision certains détails d'une spéculation égyptienne lorsqu'il qualifie le Christ de « bon scarabée », de « scarabée crucifié ».

L'ouvrage des éditions Hachette est mieux qu'un album destiné à donner l'envie d'un départ. Le texte de Claude Aveline est brillant d'intelligence. En peu de pages, il sait donner l'essentiel de l'Égypte, aussi bien antique qu'islamique. Les paysages, les dieux et les monuments sont l'occasion pour Albert Raccach, de réunir des images dont on aimera la diversité des échelles et une sorte de nécessité d'angle jamais en défaut.

PIERRE GUERRE.

(« *Le Monde des Egyptiens* », un vol. relié toile, 130 pages, 118 hors-texte, prix 3.300 francs. « *Regards sur l'Égypte* », un vol. relié toile, 25 pages, 185 planches en hélios, prix 3.000 francs. « *Égypte* », un vol. cartonné, 30 pages, 65 planches, dont 8 en couleurs, prix 975 francs).

LES TEMPLES D'ANGKOR, par HENRI MARCHAL (Albert Guillot, éditeur).

CAMBODGE, par J.-P. DANNAUD (Editions Clairefontaine).

Après le volume de Paul Rivet sur les Cités Mayas, « Les Hauts-Lieux de l'Histoire » s'enrichissent d'un ouvrage d'Henri Marchal, ancien conservateur d'Angkor. Cette collection, menée avec ferveur par son éditeur, s'impose ainsi comme une entreprise intellectuelle intelligente et attractive : le monde est plein de « hauts-lieux » où la civilisation, l'histoire et l'art, ont bâti des villes ou des édifices dont le temps n'a pu effacer le rayonnement.

La ville d'Angkor avait perdu la fréquentation des hommes, non pas ensevelie à demi dans le sable, comme Palmyre, mais enfouie dans la forêt tropicale. Du moins, depuis le Moyen Âge, des voyageurs chinois, des missionnaires européens avaient mentionné ces ruines mystérieuses dont ils s'étaient approchés à travers les lianes et les troncs et dont ils avaient escaladé péniblement les blocs écroulés et branlants. Ces temples, ces sculptures alors entrevus à travers les branches, ont été, peu à peu, dégagés avec un soin infini par les archéologues français, certains édifices ont été remontés pierre à pierre par le procédé de l'anastylose, qui consiste

à déposer tout le monument pour le remonter ensuite sur un radier de fondation solide. Pour sacrifier au pittoresque, les savants ont pourtant laissé à certains temples leur parure romantique de racines, de lianes et de feuilles, et ils n'ont restauré le sanctuaire de l'îlot de Neak Pean que lorsqu'est mort l'arbre magnifique qui le dominait.

Pour comprendre pleinement l'architecture d'Angkor, il est utile de prendre la vue générale du Cambodge que donne J.-P. Dannaud, qui a sélectionné pour nous de belles photographies et de beaux textes se pénétrant mutuellement, comme la terre et l'eau dans les rizières. « Le Cambodge, c'est d'abord de l'espace », écrit J.-P. Dannaud, « une terre et une civilisation où il y a du *jeu*, où l'étendue remplace la *forme* ». Dans ce pays où la lumière, l'eau, le végétal, la poussière et la chaleur attaquent les choses, leur font perdre le contour, où tout se transforme, où les règnes naturels s'emmêlent et s'embrouillent dans la moiteur des mirages, l'architecture d'Angkor, ces énormes stratifications de pierre dentelée, ces tours, ces visages gigantesques regardant les quatre points de l'horizon, cette affirmation d'une beauté énorme et précieuse à la fois, prend une allure mythique. On comprend alors qu'Henri Marchal commence par raconter le récit légendaire de la construction du temple d'Angkor Vat, bâti par le grand architecte des dieux pour un prince qui avait dû quitter le palais qu'il habitait au ciel d'Indra. Le caractère spéculatif de cette architecture correspond bien aux textes spéculatifs dont J.-P. Dannaud donne des exemples. Pensée touffue qui ne perd jamais sa logique, son enchaînement : la chaîne des causes et des effets se poursuit sur les plate-formes des édifices, les multiplications s'exacerbent le long des galeries, sans jamais perdre le but ou démonstratif ou architectural. La pensée bâtit sur la pensée comme la pierre enseigne sur la pierre.

Le miracle est la force de l'ensemble, l'impression colossale qui s'en dégage. Les architectes khmers n'étaient peut-être pas de bons bâtisseurs : M. Marchal a l'occasion de nous apprendre qu'ils construisaient mal, hâtivement parfois, et dans l'ignorance de principes élémentaires de la technique de la pierre. Ils empilaient plus qu'ils ne construisaient en vue du stable. Mais il étaient des artistes incomparables, avec un sens de l'effet poussé aussi bien dans l'ensemble que dans le détail. L'ouvrage des éditions Clairefontaine nous donne des images vivantes du Cambodge avec je ne sais quoi à chaque page qui est lumière et parfum, mouvement et profondeur. Le volume des « Haut-Lieux de l'Histoire » comporte aussi, pour illustrer un texte érudit, un ensemble de photographies qui donnent l'idée la plus juste de l'architecture et de la sculpture d'Angkor. Chacune montre bien, comme le souligne H. Marchal, que le Khmer est d'abord décorateur, et que sa présentation solennelle et théâtrale des monuments, qui n'est pas sans ressemblance avec la présentation des monuments mayas, exprime originalement, par rapport à ses voisins indous ou javanais, une grande civilisation.

PIERRE GUERRE.

(« *Les Temples d'Angkor* », 1 vol. relié toile, 182 pages, 149 illustrations en noir. Prix : 4.500 frs).

(« *Cambodge* », 1 vol. cartonné, 158 pages, 90 reproductions, dont 11 en couleurs. Prix : 2.500 frs).

L'ART EN SICILE, texte de MARCEL BRION, photographies de ROGER VIOLLET (*Editions des Deux Mondes*).

ITALIE MERIDIONALE ET SICILE, par E. BOUDOT-LAMOTTE (*Hartmann, éd.*).

La Sicile est le relais le plus important de cet axe insulaire méditerranéen qui, d'île en île, permet à la civilisation du Proche-Orient et de la Grèce de gagner le bassin occidental, côtes d'Italie, de Provence et d'Espagne et, de là, de rayonner dans tout l'Occident de cette péninsule qui s'appelle l'Europe.

Mais elle a été aussi, en retour, un des relais des Occidentaux vers le mirage de l'Orient. D'où la diversité des peuples qui se sont installés sur son territoire, séduits par les délices de son climat et les avantages de sa situation, et la diversité éclectique des monuments qui l'ont embellie, grecs, arabes, normands et, finalement, baroques. L'ouvrage de Boudot-Lamotte englobe avec la Sicile, l'Italie méridionale depuis Naples; il s'attache à la fois aux monuments et aux sites pour nous en donner la juste atmosphère dans des images bien choisies. Marcel Brion résume avec clarté l'histoire de la Sicile, afin que nous puissions mieux goûter les photographies de Roger Viollet, dont la « matière » et la lumière sont à remarquer. Bon tirage en hélió, autrement réussi que celui d'une publication récente sur la Sicile grecque, dont le tirage gris est désastreux.

« Les Grecs, écrit Boudot-Lamotte, firent de l'Italie méridionale un nouveau monde hellénique, une sorte d'Amérique ». Dès 734 avant J.-C., le corinthien Archias posait les premières pierres de Syracuse. La Sicile conserve ainsi le privilège de posséder des ruines du meilleur « moment » grec, c'est-à-dire des époques archaïque et classique. Mieux que les splendeurs dorées des mosaïques de la Martorana ou de Monréale, les photographies qui nous sont offertes rendent la beauté émouvante des colonnes et des frontons rongés de soleil et de vent, se détachant sur le ciel et les larges baies bleues. Segeste, Agrigente, Sélinonte, Syracuse, sont des miracles de pierres et d'harmonie. Mais nous aimons aussi trouver, intercalées, les images des églises blanches à dômes arabes, dont Palerme est la capitale, et les façades de Syracuse ou de l'Eglise San Domenico.

PIERRE COLLAVER.

(« *L'Art en Sicile* », 1 vol. relié toile, 40 pages de texte, 152 reproductions en hélió. Prix : 2.820 frs).

(« *Italie Méridionale et Sicile* », 1 vol., 182 reproductions en hélió. Prix : 675 frs).

NOTRE-DAME DE PARIS, photographies de NOËL LE BOYER, introduction de PIERRE-MARIE AUZAS (*Hachette, éd.*).

Il peut y avoir en France d'autres cathédrales chargées de souvenirs, élégantes ou massives, fines ou trapues. Notre-Dame de Paris est la cathédrale de la France. Pierre-Marie Auzas rappelle les mariages, les baptêmes, les visites et les obsèques royales qui se déroulèrent sous ses voûtes, ses deux couronnements, ses *Te*

Deum de victoires, tous ces fastes de joie, de pompe ou de supplication qui font qu'elle « est celle où les étrangers retrouvent le mieux la France ». Sa préface à des photographies pleines de douceur et de noblesse de Noël Le Boyer, a soin de faire valoir les caractères des deux époques de sa construction. La force et la mesure du premier art gothique, avant Chartres, Bourges, Reims, Amiens, Beauvais, ce « printemps de l'art gothique » où les découvertes architecturales témoignent d'un génie étonnant. L'allégresse de l'art rayonnant, où la grâce fait onduler la flore dans les voussures et les chapiteaux. Dans l'une et dans l'autre, tout est si mesuré que chacune des photographies de détail apporte, qu'il s'agisse des sculptures ou de la bâtisse, la même sérénité tranquille, la même foi dans sa fraîcheur et dans sa robustesse que symbolise la Vierge du tympan, radieuse et pure.

P. E.

(Un vol. 26 pages, 64 planches en héliogravure. Prix : 1.500 frs).

DRUIDES, HEROS, CENTAURES, par MAURICE BELL (Coll. « D'un monde à l'autre », Plon, éd.).

L'archéologie a bien évolué depuis le temps où l'architecte de Jacques VI d'Ecosse, passant devant les mégalithes néolithiques de Stonehenge, déclarait que ce « temple païen » était « bâti dans le style toscan », ou depuis celui où l'on grattait à tort et à travers dans la terre de Pompeï, ménageant aux visiteurs de marque des « trouvailles », plus ou moins aidées, mais faites sous leurs yeux. L'archéologie s'aide aujourd'hui, non seulement de méthodes et de techniques évoluées, mais encore des sciences exactes comme la géologie, la physique et la chimie. Cependant, Maurice Bell a raison de s'élever contre le ravalement de l'archéologue au simple rôle de *technicien*, voire contre son classement de scientifique.

Il y a une interprétation subjective des données immédiates fournies par les fouilles qui fait de l'archéologue « un artiste au même titre qu'on peut le dire du critique d'art ». Il y a aussi toute une part d'intuition, peut-être de chance, qui fait de l'archéologie une sorte de passionnante épopée, ou plus simplement de roman d'aventure. Ce roman de l'archéologie, notre époque y est sensible, la faveur de certains livres, leur succès de librairie nous en est garant.

Maurice Bell fixe à 1935 la fin de l'ère héroïque en archéologie et le commencement de celle de la *nouvelle archéologie*. Depuis 1935, tous les grands sites du monde antique sont connus et explorés. La nouvelle archéologie a pour mission de relier les unes aux autres les constatations, souvent les hypothèses qui ont été faites ; de rechercher les routes et les courants d'idées ; bref, de savoir « comment était articulé le monde antique dont l'archéologie, dans sa première phase, ne nous a révélé qu'une facette à l'échelle nationale ». Le centre d'intérêt de l'archéologie s'est donc déplacé, comme le souligne Sir Léonard Woolley.

Le but de Maurice Bell est de mettre le grand public lettré en contact avec la nouvelle archéologie. D'où le manque d'unité, que trahit un titre vraiment pas heureux, d'un ouvrage qui traite à la fois des découvertes des manuscrits du désert de Juda, du déchiffrement des hiéroglyphes hittites ou de l'écriture minoenne, des Scythes ou de la photographie aérienne archéologique. Et pourtant, ce livre est particulièrement intéressant, justement parce qu'il nous donne une vue diverse de certaines questions archéologiques modernes, débattues dans des cercles trop restreints ou trop spécialisés. On aimera connaître l'état actuel des recherches de Michael Ventris sur l'écriture crétoise, qui est en passe de livrer son secret; les fouilles de tombes scythes poursuivies par les archéologues russes; la découverte de la ville d'Atchana, en Syrie, par Sir L. Woolley grâce à une série de déductions qui lui firent désigner le « tell » ou colline de ruines à fouiller parmi des centaines analogues; l'apparition de toute une ville néolithique dans la plaine de Foggia, en Italie, à partir de quelques photographies prises par les forces aériennes britanniques en 1945. Ainsi, nous sommes à même de suivre, dans les lieux les plus divers, par les techniques les plus diverses, les plus récents chapitres du roman de la nouvelle archéologie.

P. G.

(Un volume relié souple, 214 pages avec illustrations et carte.
Prix : 1.100 francs).

LES BIJOUX ANTIQUES, par ETIENNE COCHE DE LA FERTÉ (P. U. F. -
Collection « L'Œil du Connaisseur »).

Les amateurs d'art et les collectionneurs sont souvent surpris de ne pouvoir se procurer aisément des « manuels » commodes sur des formes d'art qui sont l'objet de leurs goûts et de leurs soins. La collection « L'Œil du Connaisseur » répond exactement à cette recherche, et sa présentation est fort agréable.

Il y a, au Musée du Louvre, une salle fascinante. C'est celle qui contient, en son centre, une grande vitrine ronde où sont présentés de merveilleux bijoux antiques. La même fascination attirait les visiteurs de deux expositions récentes vers les vitrines de bijoux étrusques ou vers celles où la Banque d'Etat de Bogota avait, pour un temps, disposé l'orfèvrerie des Incas. On imagine la même fascination que doit exercer, sur un collectionneur, le collier ou la couronne d'or qui ornèrent, il y a plus de deux mille ans, le cou d'une femme grecque ou les cheveux noirs d'une asiatique...

Etienne Coche de la Ferté traite avec une rare compétence des bijoux grecs, étrusques et romains. On regrette que son ouvrage n'englobe pas les bijoux égyptiens (qui ne se souvient de ces quelques vitrines du Louvre, qui contiennent d'inestimables joyaux, et de ceux de la tombe de Tout Ankh Amon, du musée du Caire ?). Le chapitre le plus intéressant de ce livre est sans doute celui où M. Coche de la Ferté traite des origines de la bijouterie. Une fois

de plus, nous sommes ramenés à cette région de l'Asie Antérieure d'où sont partis, dès le Néolithique, les courants culturels. Spécialement le Caucase, à l'âge du Bronze, a été le centre brillant d'une orfèvrerie dont les modèles ont rapidement gagné le monde égéen.

P. G.

(Un volume, 122 pages, 28 planches hors-texte. Prix : 1.200 francs).

VIEIRA DA SILVA, par RENÉ DE SOLIER (*Editions du Musée de Poche*).

On aimerait que la patiente méthode d'analyse et de reconstruction appliquée par René de Solier à l'œuvre de Vieira da Silva soit confrontée avec toute la peinture contemporaine pour une étude non partisane et systématique. C'est d'abord une tentative d'explication, non par la phrase descriptive d'une œuvre accomplie (le mot seul ayant d'autres structures, une syntaxe opposée, ne suffisant pas aux recherches d'équivalences ; le mot n'étant pas seulement le signe ; et le signe pictural lui, obéissant à d'autres lois spatiales et de composition en dehors de son propre mouvement). Mais tentative, par l'analyse des termes de la peinture, des moyens mobiles employés par l'artiste non comme un recours, mais comme un instrument éprouvé, l'élément d'une mécanique.

On assiste ainsi au déroulement du vocabulaire de cette peinture en labyrinthe où entre les taches, les carrés, les traits et les couleurs font des saillies conduisant vers un monde autre et réel. D'instinct on est amené à suivre dans cette œuvre l'échafaudage, le temps qui s'écoule et se concrétise par des heurts de lignes, des brisures de tons, en quelque sorte la gestation de ce monde : un tableau. C'est dans le domaine plastique la démonstration de ce qu'est le devenir d'une œuvre, et, peut-être plus largement, de ce qu'est l'élaboration d'un art en quête de sa réalité.

René de Solier expliquant Vieira da Silva parvient à susciter chez son lecteur le souci de cet art contemporain. En effet, puisque l'attitude est démontrée, la logique de cette peinture analysée, il semble qu'un pas en avant soit fait, et sans démenti possible vers l'établissement des règles pour une critique nouvelle. Cette critique, parallèlement à une situation de l'artiste (et celle-ci aussi est importante), pourrait donner un aspect précis de ce que veut l'expression de notre temps.

Ces pages, envisageant avec gravité le travail de l'artiste, non sa légende où l'anecdote trop souvent remplace l'intelligence de l'œuvre créée, sont accompagnées d'excellentes reproductions en couleurs. Le *musée de poche* annonçant un Pignon, un Poliakoff, annonce ainsi une précieuse collection d'écrits qui seront un instrument de défense, de revendication et surtout d'éclaircissement sérieux.

JEAN TODRANI.

VARIETES

RELATION DU PREMIER VOYAGE AUTOUR DU MONDE PAR MAGELLAN, par PIGAFETTA. Préface et notes de LÉONCE PEILLARD (Ed. Club des Libraires de France).

Jules Verne réussissait à faire faire à ses héros le tour du monde en 80 jours. Il y suffit aujourd'hui de 80 heures. Il fallut plus de trois ans aux compagnons de Magellan pour accomplir les premiers cet exploit qui marque l'emprise définitive de l'homme sur la planète. Celui-ci avait découvert l'Amérique mais, prenant ce nouveau continent pour l'Asie orientale, il ignorait encore le Pacifique.

L'épicerie servit naturellement de prétexte à cette expédition. A cette époque où un homme riche était considéré comme un « sac de poivre », l'attrait des profits que laissait un chargement de girofle ou de cannelle, permettait seul d'obtenir les crédits nécessaires. La curiosité n'en était pas moins la plus forte et c'était elle, tout autant que l'espoir de l'or, qui poussait un Cortez jusqu'à Mexico et, à la suite de Magellan, un Pigafetta qui nous a légué de ce premier tour du monde une relation alerte, naïve et extraordinairement vivante qui est un document autant sur les péripéties de ce voyage que sur la mentalité attachante des hommes du xvi^e siècle. Léonce Peillard à qui l'on doit cette transcription d'après un des manuscrits de l'époque dont le *Club des Libraires de France* assure la parution, a complété cette édition d'un cahier de documents, de plusieurs cartes anciennes et de notes qui permettent de suivre les équipages dans leur odyssée qui, par les prodiges qu'ils rencontrèrent autant que par les épreuves qui les décimèrent, dépasse en merveilleux la traversée homérique. M. Peillard a accompli là un travail dont l'érudition décuple l'intérêt.

Pigafetta ne se contente pas de nous rapporter les us et coutumes des peuplades qu'il rencontre, il les interprète avec un enthousiasme savoureux, les analyse, établit les premiers vocabulaires Fuégiens et Moluques, décrit par le menu la flore et la faune.

Partis par les Canaries et le Cap Vert, Magellan et ses compagnons gagnèrent le Brésil, descendirent le continent américain jusqu'à son extrémité, baptisèrent au passage le Cap des Onze mille Vierges en souvenir de la légende de sainte Ursule puis, le 28 Novembre 1520, « saillirent » dans l'océan Pacifique où ils demeurèrent trois mois et vingt jours « sans prendre vivres ni autres rafraîchissements ». Seuls, 36 rescapés devaient regagner l'Espagne.

Parmi les équipages, composés de drôles de toutes les nationalités, figuraient quinze Français. L'histoire a gardé leur nom. C'est ainsi qu'à bord du *Santiago* se trouvait Jean-Baptiste, de Montpellier, bombardier et, à bord de la *Victoria*, Bernard Mauri, de Narbonne, mousse. Aucun de ces hommes ne devait revoir l'Europe.

Le Pape avait partagé le monde en deux, mi aux Espagnols, mi aux Portugais. Il ne leur restait qu'à le conquérir, tandis que, dépité, François I^{er} s'écriait : « Qu'on me montre donc le testament du Père Adam ».

YOURI.

ESPAGNE, par DOMINIQUE AUBIER et MANUEL TUNON DE LARA (Coll. « Petite Planète », Ed. du Seuil).

TOLEDE, CŒUR DE L'ESPAGNE, par VICTOR CRASTRE (*Horizons de France*, éd.).

ESPAGNES, par LOUIS EMIÉ (*Editions des Artistes*).

On peut parler de certains pays en curieux, en touriste, en amateur, si l'on peut dire. On ne peut pas parler de l'Espagne si l'on n'a pas en soi quelque chose de profond, de grave, d'essentiel, qui se réveille dès qu'on a passé la frontière, une adhésion à cette *tierra*, à ce *castizo*, à cette *alma* dont Dominique Aubier et M. Tunon de Lara font à juste titre le vocabulaire du « grand secret ». Voici trois livres émanant d'écrivains qui connaissent le *grand secret*, qui dédaignent l'espagnolade pittoresque et facile pour nous faire partager l'essentiel d'un pays qui, présentement, nous attire. Chacun de ces livres est fait dans un esprit différent. Le premier est récemment paru dans la Collection « Petite Planète », dont chaque volume est intelligemment conçu et présenté. Victor Crastre, lui, s'est attaché, avec de très intéressantes reproductions photographiques, à présenter l'atmosphère et la grandeur historique d'une haute ville qui est comme le cœur de l'Espagne, tandis que Louis Emié, à travers toute l'Espagne, mais surtout l'Andalousie, nous livre le charme de ses moments uniques, dans la pénombre dorée des églises, dans les rues blanches, dans les patios odorants, cette exaltation inoubliable...

Dominique Aubier et M. Tunon de Lara présentent un pays tout entier, dans son histoire, dans son économie, dans ses mœurs ; Crastre l'âme d'une ville et Louis Emié les Espagnes. La « difficulté d'être Espagnol » c'est, selon D. Aubier, de vivre dans le passé et de suivre des yeux un avenir qui n'entre pas. Quelqu'un, un jour, écrit Victor Crastre, posait la question : « L'Europe finit-elle aux Pyrénées ? ». Et, de fait, il semble que l'Espagne ait vécu en dehors de l'Europe. « Le drame de l'Espagne — écrivent D. Aubier et Tunon de Lara — c'est d'avoir vécu et évolué en dehors de ce qui, ces derniers siècles, motivait l'activité des autres ». Il est certain que l'Espagne souffre de la contradiction entre le monde matériel moderne et son propre monde. Du moins elle a cultivé la connaissance de l'homme et de sa condition. Là où nous avons tout effrité, tout avili avec la technique, les machines et le savoir, l'Espagne a conservé la noblesse et l'âme, le courage et la passion. A un Espagnol « vous parlez du monde, il vous parle de l'homme. Vous regardez dehors, il se contemple. Vous connaissez la physique et la chimie, mais il vous a déjà jugé, caractère et valeur. Vous possédez la terre, il possède l'humanité. Sur ce chapitre, vous n'avez rien à lui apprendre. Mais il peut vous montrer beaucoup ».

Ce chapitre, nous sentons chaque jour de plus en plus qu'il est essentiel. Il faut aimer l'Espagne, avec ceux qui l'aiment et nous invitent à l'aimer. Nous y trouverons plus que le pittoresque de ses jardins et de ses maisons blanches.

PIERRE GUERRE.

VIVALDI, par MARC PINCHERLE (*Plon, édit.*).

En 1939, que savait-on de Vivaldi, si ce n'est la légende des démêlés du « Prêtre Roux » avec les autorités ecclésiastiques à propos de ses départs subits des Offices, et sa réputation de compositeur pour violonistes virtuoses ? Et que jouait-on de lui dans les concerts si ce n'est quelques concertos de son célèbre opus. 3, l'« Estro Armonico » ? Mais aujourd'hui la liste de ses œuvres enregistrées remplit plusieurs pages du catalogue général des disques, la radiodiffusion, le renouveau des orchestres de chambre, ont mis le grand public dans le plus vaste contact avec la musique du maître vénitien. Il y a une *mode Vivaldi* qui est venue tardivement rendre justice, après un oubli de deux siècles. Nul critique musical mieux que Marc Pincherle n'a contribué à cette résurrection, par des travaux savants et par un enthousiasme vivaldien tenace, qui ont abouti, en 1948, à la publication d'un monumental ouvrage en deux volumes, à présent épuisé. Vivaldi est en quelque sorte le Scève de la musique, exhumé comme lui de la poussière de l'érudition, et brillant comme lui d'un éclat nouveau ; et l'on peut dire que Marc Pincherle est quelque peu, et même beaucoup, son second père. Aussi se réjouit-on de ce volume, destiné au public musicien, dans lequel Pincherle livre, dans une forme agréablement accessible à tous, l'essentiel de la vie de Vivaldi et une analyse systématique de son œuvre.

Cette œuvre, dont l'abondance et la diversité étonnent (quatre douzaines d'opéras, vingt-trois symphonies, soixante quinze sonates ou trios, quatre cent cinquante-quatre concertos, des oratorios, de la musique sacrée...) a été composée par un homme chétif et constamment malade, qui ne pouvait, à cause de son asthme, ni dire la messe, ni sortir de chez lui autrement qu'en gondole ou en carrosse. Mais il lut durant trente-sept ans « Maestro di Coro » de l'hospice de la Pieta, qui recueillait les orphelines et les bâtarde de l'aristocratie. Et on l'imagine volontiers, entouré de ces jeunes filles dont certaines étaient de véritables virtuoses, dans l'atmosphère de Venise au XVIII^e siècle, composant une musique déchirée, malade comme lui, mais d'un spleen déjà romantique, atteignant des sommets équivoques dans la noblesse de ses rythmes, exprimant jusqu'au bout des nerfs un trouble féminin et une émotion coupée de brusques élans. Dans le même temps que Vivaldi ouvrait sa fenêtre sur la lagune pluvieuse et monotone, s'ouvrait à Madrid la fenêtre de Scarlatti sur la rue bruisante de guitares et de chants flamencos...

P. G.

BOLIVIE, par CYNTHIA FAÏN (*Arthaud*).

Explorée tour à tour, des cimes des Andes aux sources de l'Amazone, en auto, à pied, en avion, à cheval, en char à bœufs, en radeau, toute la Bolivie : ses hauts-plateaux, ses steppes, ses forêts vierges, ses filons d'argent épuisés par les Conquistadors, ses mines d'étain qui ont fait la fortune de Patino, l'or vert de sa cola, l'or noir de son caoutchouc, ses révolutions tragi-comiques, les merveilles baroques de son architecture espagnole et les somptueuses curiosités du folklore de ses Indiens.

Ainsi, sous la forme d'un journal de route composé de notes toujours prises sur le vif et illustré de photographies suggestives, un de ces rares livres d'envoûtement géographique, donnant au lecteur l'illusion de participer lui aussi à un voyage, qui pour être vrai n'en est que plus étonnant.

ARMAND LUNEL.

